

任达敏 编著

A 新概念

乐理教程

——五线谱、简谱一起学

Course of
Music Theory in
New Concepts

五线谱、简谱一起学

2.3

4

著
(3)

人民音乐出版社

新概念乐理教程

——五线谱、简谱一起学

任达敏 编著

人民音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

新概念乐理教程 : 五线谱、简谱一起学 / 任达敏编
著. — 北京 : 人民音乐出版社, 2003. 7
ISBN 7-103-02628-9

I. 新… II. 任… III. ①五线谱-基本乐理-教材
②简谱-基本乐理-教材 IV. J613

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 041266 号

责任编辑: 徐 德

责任校对: 沙 莎

人民音乐出版社出版发行
(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)

Http: //www. people-music. com

E-mail: copyright@rymusic. com. cn

新华书店北京发行所经销

北京隆昌伟业印刷有限公司印刷

A5

12.75 印张

2003 年 7 月北京第 1 版 2003 年 7 月北京第 1 次印刷

印数: 1—5,040 册 定价: 19.80 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

前 言

本书是为音乐爱好者系统地学习乐理而作，它也适用于在这方面的深造者。

在我国，由于简谱的普及率高于五线谱，所以本书在内容方面除了以五线谱乐理为主之外，还兼顾了简谱的一般常识。为方便读者学习，笔者试图将每一个乐理概念以通俗的语言加以阐述，并配有大量的典型谱例和直观的图式。此外，各章都有相关内容的习题，并在书末附有习题答案，以便于读者核对。另外，为了方便读者查阅，书后附有词汇索引（可以把本书用作工具书）。

本书书名之所以冠以“新概念”三个字，用意如下：

1. 一般人看来，乐理涉及的是一个简单的理论范畴，但其实不然。实际上，乐理所涉及的问题既有简单的一面，也有复杂的一面。在今天，有关乐理的书籍种类繁多，但是适合读者自学的书并不多。而本书的目的就是给自学者提供一个乐理入门与提高的途径。

笔者认为，音乐基础理论的总结也应该更新视角，因而提出了一些新概念，如第七章的“对等拍子”和“可互换拍子”和第五章的“四次分拍”等等。（分拍概念的提出，能有效地帮助读者准确把握各种连音符的划分方式和记谱法。）此外，对于切分音、重音等内容也有不同于以往的论述。

2. 我国现行的乐理体系源于苏联。笔者尊重历史与现状,所以仍然以该体系为主线。但事实上,其它的理论体系不仅存在,而且也有其独特的价值。因此,针对某些特殊现象的定义或分类,笔者有意识地以专栏信息(即标有“◎”记号的、写在方框之内的文字)的方式提供相关的观点或说明。即使某个问题暂时还未得到人们的普遍认同,也会让学习者心中有数。因此,可以说,本书的体系是开放的,不是封闭的。

总之,笔者提出或引进新概念的目的,不是为了把理论复杂化,而是为了让读者更容易理解和掌握那些较复杂的问题,从而使乐理的学习变得轻松一些。笔者的最终目的是使本书能够成为初学者以及需要提高乐理水平的读者学习乐理的好助手。

任达敏

2002年4月于广州

星海音乐学院

目 录

第一章 乐音体系	(1)
第一节 乐音、噪音	(1)
第二节 音 名	(2)
第三节 半音、全音	(5)
第四节 等 音	(6)
第五节 重升音、重降音、还原记号	(7)
第六节 音高的分组——音高系统	(9)
练习一	(12)
第二章 简谱和五线谱记录音高的方式	(15)
第一节 简谱如何记录音高	(15)
练习二	(18)
第二节 五线谱怎样记录音高	(19)
练习三	(26)
第三节 加 线	(27)
第四节 移动八度记号	(30)
练习四	(32)
第三章 音符和休止符的时值	(34)
第一节 简谱音符的时值	(34)

练习五	(39)
第二节 五线谱音符的时值	(39)
练习六	(44)
第三节 简谱的休止符	(44)
第四节 五线谱的休止符	(46)
练习七	(48)
第四章 重音与拍子	(50)
第一节 拍	(50)
第二节 拍子、拍号	(52)
第三节 拍子的分类	(54)
第四节 不完全小节	(59)
第五节 切分音	(61)
练习八	(64)
第五章 分拍与连音	(66)
第一节 单纯分拍	(66)
第二节 复合分拍	(67)
第三节 单纯分拍的连音符	(69)
第四节 复合分拍的连音符	(74)
第五节 单纯分拍与复合分拍共享的连音符	(80)
练习九	(81)
第六章 音符时值组合法	(83)
第一节 单拍子的音值组合法	(83)
第二节 单纯复拍子的音值组合法	(86)
第三节 混合复拍子的组合法	(87)
第四节 变换拍子	(90)

第五节 自由拍子	(92)
练习十	(93)
第七章 音乐的速度、拍子的对等与互换	(96)
第一节 速度用语	(96)
练习十一	(100)
第二节 节拍器速度	(101)
第三节 对等拍子	(104)
第四节 可互换拍子	(106)
第五节 指挥图式	(107)
练习十二	(109)
第八章 乐谱常用的记号和术语	(111)
第一节 演奏法的记号	(111)
第二节 力度记号	(116)
第三节 反复记号	(118)
第四节 表情术语	(123)
练习十三	(125)
第九章 音 程	(127)
第一节 音 程	(127)
第二节 音程的度	(128)
第三节 音程的性质	(128)
第四节 自然音程	(130)
第五节 基本音程性质的识别方法	(133)
第六节 变化音程	(135)
第七节 音程协和度	(138)
第八节 等音程	(139)

第九节	音程性质的变换与计算方法	(141)
第十节	单音程和复音程	(142)
第十一节	音程的转位	(144)
练习十四		(147)
第十章	调、调式与音阶	(150)
第一节	相关术语	(150)
第二节	自然大调	(153)
第三节	调号	(158)
第四节	五度循环	(162)
第五节	自然小调	(165)
第六节	小调的变体	(169)
第七节	大小调调式音级的名称	(173)
第八节	从同主音关系看大调和小调的区别	(174)
第九节	大调的变体	(176)
第十节	如何判断作品的调式	(177)
练习十五		(180)
第十一章	西方调式与音阶	(184)
第一节	教会调式	(184)
第二节	其它音阶	(192)
练习十六		(198)
第十二章	民族调式	(201)
第一节	五声音阶	(201)
第二节	七声音阶	(209)
练习十七		(214)

第十三章 和 弦(上)	(218)
第一节 和弦与和声	(218)
第二节 三和弦	(220)
第三节 三和弦的原位与转位	(222)
第四节 大调和小调的三和弦	(227)
练习十八	(229)
第十四章 和 弦(下)	(233)
第一节 七和弦	(233)
第二节 七和弦的原位与转位	(236)
第三节 大调和小调的七和弦	(239)
第四节 等和弦	(240)
第五节 其它和弦	(241)
练习十九	(244)
第十五章 大、小调的音程与和弦	(247)
第一节 自然音程的多重意义	(247)
第二节 和声大、小调的音程	(251)
第三节 音程的稳定性	(257)
练习二十	(259)
第十六章 正三和弦、副三和弦及属七和弦	(261)
第一节 正三和弦与副三和弦	(261)
第二节 属七和弦及其解决	(262)
第三节 导七和弦及其解决	(264)
第四节 如何确定和弦的调式音级意义	(265)
练习二十一	(268)

第十七章 转 调	(270)
第一节 转调的概念与方式	(270)
第二节 转调与离调	(271)
第三节 调关系	(274)
第四节 副属和弦与离调	(278)
第五节 民族调式的交替与转调	(281)
练习二十二	(285)
第十八章 移 调	(291)
第一节 音符改变记谱位置的移调	(291)
第二节 改变调号的移调	(293)
第三节 改变谱号的移调	(294)
第四节 移调的实际应用	(297)
练习二十三	(299)
第十九章 五线谱和简谱的互译	(301)
第一节 五线谱的首调视唱	(301)
第二节 如何把五线谱翻译成简谱	(304)
第三节 如何把简谱翻译成五线谱	(311)
练习二十四	(316)
第二十章 和弦外音	(319)
第一节 和弦外音的概念	(319)
第二节 助 音	(319)
第三节 经过音	(320)
第四节 延留音	(320)
第五节 先现音	(321)
第六节 倚 音	(322)

第七节 持续音	(323)
练习二十五	(324)
第二十一章 装饰音	(328)
第一节 短倚音	(328)
第二节 长倚音	(329)
第三节 波 音	(330)
第四节 回 音	(331)
第五节 颤 音	(333)
练习二十六	(334)
附 录	(336)
习题答案	(336)
索 引	(384)
参考书目	(394)

第一章 乐音体系

第一节 乐音、噪音

有规则地振动而且听起来高低明显的音叫做乐音。小提琴演奏的《梁祝》娓娓动听,钢琴演奏的《黄河》气势磅礴,二胡演奏的《江河水》委婉动人,音乐的种种表现力主要依赖于乐音的作用。无规则振动而且听起来高低不明显的音叫做噪音。如锣、鼓、梆子等打击乐器以及自然界的各种声音(风声、海浪声等等)均为噪音。

音乐主要使用乐音,乐音的表现力不言而喻。但是,在音乐中,噪音也很重要,特别是由打击乐发出的各种噪音,往往是营造某种气氛或体现某种音乐风格所不可缺少的要素。例如,各种风格的流行音乐和爵士乐都少不了使用爵士鼓(俗称“架子鼓”),中国的戏曲音乐都离不开锣、鼓和梆子等。

本书主要涉及与乐音有关的内容。

经过数百年音乐实践的发展,适合音乐需要的乐音体系早已形成。一般说来,音乐中广泛使用的乐音,大致在每秒钟振动 27—4,100 次这个范围之内。(每秒钟振动的次数叫做频率。频率低,音就低;频率高,音就高。)音乐中使用的乐音总和所构成的音高体系,叫做乐音体系。88 音(键)的大钢琴是一个完整乐音体系的代表,它不仅包含了人

的嗓子可唱的音高,也包含了差不多各种乐器能发出的音高。

◎ 人的听力有时不如动物

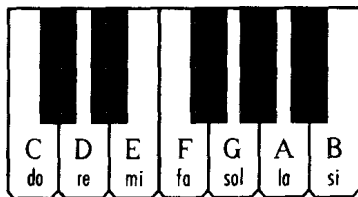
在地球上,人类的乐感、音乐创造力和鉴赏能力是其它任何动物所不能比的。但是,不要自满,人类的听力在某些方面不如动物。例如,人类听不到振动频率低于 20 赫兹的次声,而大象却可以发出次声来相互传递信息;人类也听不到频率高于 20,000 赫兹的超声波,而蝙蝠却可以发出超声波来探测目标。

第二节 音 名

1. 基本音级

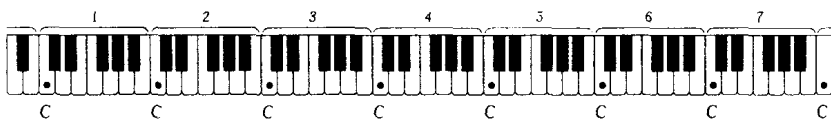
音名,即音的名称。虽然乐音体系是由八十多个高低不同的音构成,但音名只有七个,即 C D E F G A B,也就是例 1-1 所示的键盘上的七个白键,叫做基本音级。视谱时,七个基本音级唱作 do re mi fa sol la si (多来咪发索拉西):

例 1-1



◎ 认识钢琴的键盘

标准的钢琴键盘由 88 个黑键和白键组成。完整的钢琴键盘图案如下：

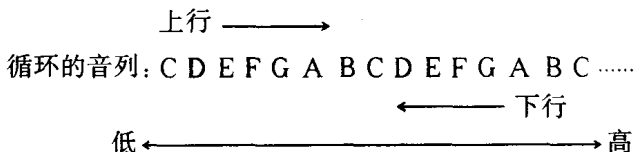


钢琴键盘看上去是由七幅相同的图案组合而成，此外还有两端的不完整图案。每一幅图案都是由七个白键和五个黑键组成。黑键的排列方式是划分图案的最重要的标志。从键盘图可以看出，在每一幅图案里，黑键从排列距离上可以分成两个一组和三个一组，位于两个黑键组的左侧白键（即每一幅图案的第一个白键）就是 C 音。不同高度的 C 音共有八个。

2. 音 列

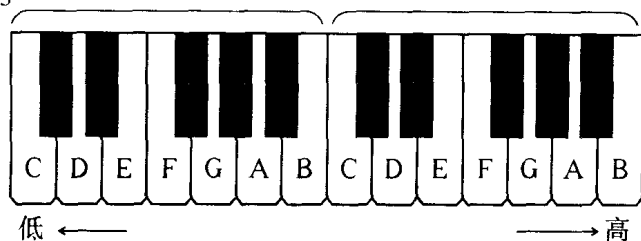
按高低次序排列的音高叫做音列。C D E F G A B 这七个音名实际上就是一个音列。乐音体系的全部音高是由这七个音名的循环使用来代表。这七个音名的音高关系为左低右高，即：D 比 C 高，E 比 D 高；或 G 比 A 低，E 比 F 低等等。音列由低到高叫做上行，由高到低叫做下行：

例 1-2



上述的七个基本音级就是钢琴的白键所发的音。白键的排列是以七个音为一组，更高的或更低的音都是通过反复使用七个音名来代表：

例 1-3



3. 升半音

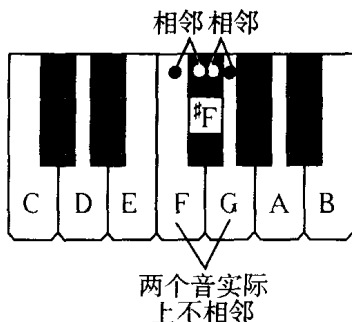
将基本音级升高半音,叫做升半音,用升号“ $\sharp$ ”表示。例如,C升高半音用 $\sharp C$ 表示,G升高半音用 $\sharp G$ 表示。在键盘上,无论白键和黑键,基本音级右边相邻的琴键是升半音。 $\sharp C \ \sharp D \ \sharp E \ \sharp F \ \sharp G \ \sharp A \ \sharp B$ 分别是C D E F G A B的升半音。注意,在键盘上,B和E的右侧没有黑键,它们的升半音就是其右侧的白键,也就是 $C = \sharp B, F = \sharp E$ 。

例 1-4



◎ 相邻的琴键

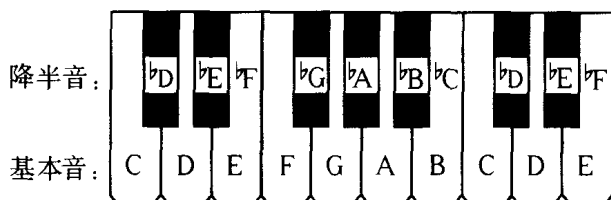
注意,本书提到的键盘上相邻的琴键,在键盘画面上应该从上方一侧来看,如果从下方一侧来看,容易引起误解。例如,F—G两个琴键,从下方看,两音是相邻的,但实际上这两个音之间隔着一个 $\sharp F$ (或 $\flat G$),这一点从上方看就比较明确:



4. 降半音

将基本音级降低半音,叫做降半音,用降号“ $\flat$ ”表示。例如,把C降低半音用 $\flat C$ 表示,把A降低半音用 $\flat A$ 表示。在键盘上,无论白键和黑键,基本音级左边相邻的琴键是降半音。 $\flat C$ $\flat D$ $\flat E$ $\flat F$ $\flat G$ $\flat A$ $\flat B$ 分别是C D E F G A B的降半音。注意,在键盘上,F和C的左侧没有黑键,它们的降半音就是其左侧的白键,因此 $E = \flat F$, $B = \flat C$ 。

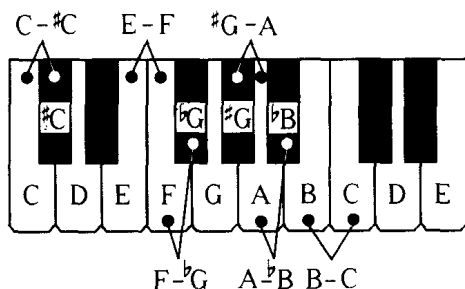
例 1-5



第三节 半音、全音

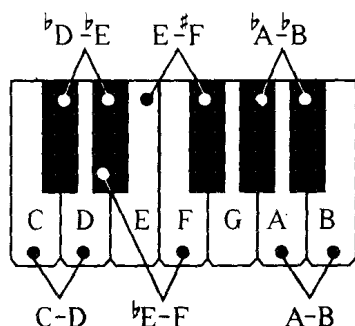
在乐音相互关系中,半音是最小的单位。在键盘上,任何相邻的两个琴键都是半音关系。如:

例 1-6



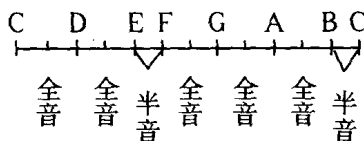
两个半音的距离等于一个全音。在键盘上，被一个琴键隔开的两键之间构成全音关系。如：

例 1-7



七个基本音级之间的音关系并不是均等的，E—F 和 B—C 之间是半音关系，C—D、D—E、F—G、G—A、A—B 之间均为全音关系。七个基本音级之间的关系如下图所示，图中的一格表示一个半音：

例 1-8



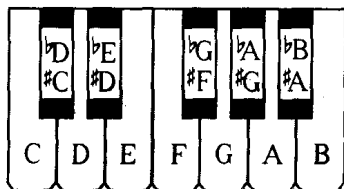
由于 E—F 和 B—C 之间“天生”就是半音关系，所以在键盘上，E—F 和 B—C 之间是没有黑键的。

第四节 等 音

同一个音高有两个或三个名称，这两个或三个音之间的关系叫做等音。请比较例 1-4 和例 1-5 所示的键盘，你一定已经注意到了那五

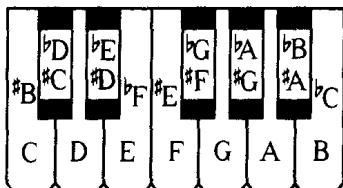
个黑键都各有两个音名，这就是等音。即： $\flat D = \sharp C$ 、 $\flat E = \sharp D$ 、 $\flat G = \sharp F$ 、 $\flat A = \sharp G$ 、 $\flat B = \sharp A$ 。

例 1-9



实际上，当不考虑使用重升或重降记号时，七个白键中有四个音都分别有两个等音名称，即： $\sharp B = C$ 、 $\flat F = E$ 、 $\sharp E = F$ 、 $\flat C = B$ 。

例 1-10

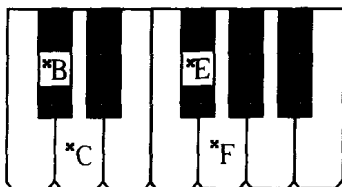


第五节 重升音、重降音、还原记号

1. 重升音

将一个基本音级升高两个半音即一个全音，叫做重升音。重升号用“ $\times$ ”表示。如： $\times C$ 、 $\times F$ 、 $\times B$ 、 $\times E$ 等等。

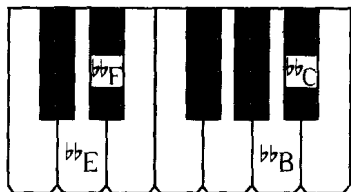
例 1-11



2. 重降音

将一个基本音级降低两个半音即一个全音，叫做重降音。重降号用“ $\flat\flat$ ”表示。如： $\flat\flat B$ 、 $\flat\flat E$ 、 $\flat\flat C$ 、 $\flat\flat F$ 等等。

例 1-12



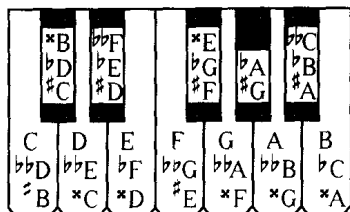
3. 还原记号

当一个升高(包括重升)或降低(包括重降)的音需要变回基本音级时,用还原记号“ $\natural$ ”表示。如： $\natural C$ $\natural A$ $\natural B$ $\natural F$ 等等。

4. 所有的等音

将所有的基本音级、升音、降音、重升音、重降音在键盘上加以标示会发现,除了三个黑键组中间的黑键($\flat A$ — $\sharp G$)只有两个等音名称之外,其余十一个琴键都各有三个等音名称。如下所示:

例 1-13



5. 变音与变音记号

音级的升高或降低叫做变音。前述的五种表示音的升、降、重升、

重降和还原记号(即: $\sharp$ 、 $\flat$ 、 $\times$ 、 $\flat\flat$ 和 $\natural$) 都叫做变音记号, 有时也叫临时记号。

◎ 东、西方人使用临时记号的习惯不同

你知道吗, 中国人和讲英语(包括法语、德语)的人在读变音音名时, 语序是不一样的。中国人把 $\sharp C$ 或 $\flat B$ 读做“升 C”和“降 B”。讲英语的人则读做“C sharp”和“B flat”。因此, 在中国出版的书谱上, 所有的变音记号都写在音名的左侧, 在外国出版的书谱上, 所有的变音记号都写在音名的右侧。如:

中国: $\sharp C$ 、 $\sharp F$ 、 $\flat B$ 、 $\flat A$

外国: $C^\sharp$ 、 $F^\sharp$ 、 $B^\flat$ 、 $A^\flat$

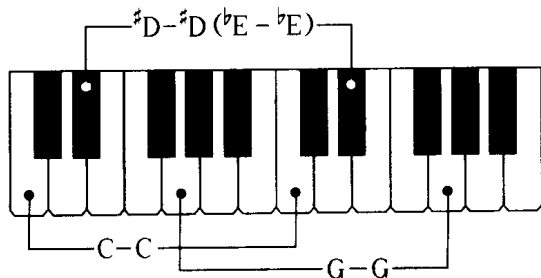
但是, 无论中国或外国, 出现在五线谱或简谱中的变音记号都是写在音符的左侧。

第六节 音高的分组——音高系统

1. 八 度

一个音和另外一个相隔十一个半音的同名音之间的关系, 叫做八度。比如, $C-C$ 、 $G-G$ 、 $\sharp D-\sharp D$ 、 $\flat E-\flat E$ 等等。

例 1-14



◎ 创新音乐家从键盘“缝隙”中寻找灵感

把八度分成十二个均等部分的音律叫做十二平均律。这十二个均等的部分也就是十二个半音。一般说来,半音是音乐中最小的音程。但是,你知道吗,有很多作曲家不满足于使用十二个半音,而是尝试用比半音更小的音程作曲,如三分音(全音的三分之一)、四分音、六分音等。所有比半音细小的音程都被统称为“微分音”。

虽然早在一千多年以前,西方的一些学者就提出了微分音的理论,但广泛尝试付诸于实践的是 20 世纪的作曲家。可以说,微分音是琴键“缝隙”里的音,普通钢琴是无法演奏微分音的,只有弦乐器和人声有可能演奏或演唱。用微分音进行创作试验的作曲家很多。美国作曲家查尔斯·艾夫斯曾在 1903 到 1914 年之间写成一首《为弦乐的四分音圣咏》。1930 年,汉斯·巴斯先生写成一首《为四分音钢琴和弦乐而作的协奏曲》(当然要用特调的钢琴演奏)。捷克有位阿洛伊斯·哈巴先生,因为在其大量作品中使用了六分音,被任命为布拉格音乐学院的微分音音乐教授。

对于听惯了传统音乐的人来说,微分音音乐的演奏听上去像是音不准,声乐演唱像是“五音不全”,人们很难接受,因此从来也没有得到广泛的发展。

2. 音高分组

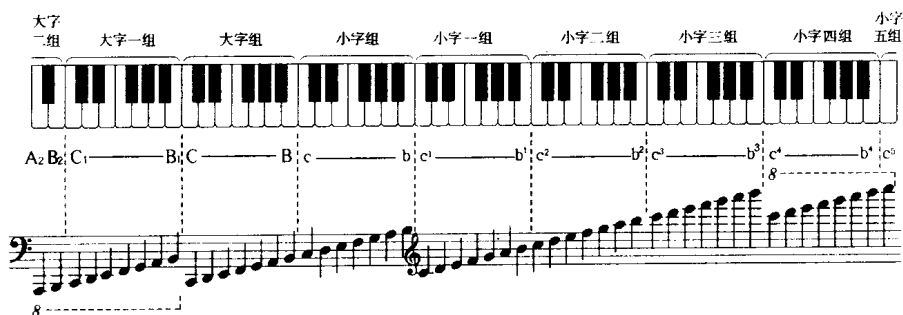
在乐音体系一节中已经讲过,大钢琴共有 88 个音。在这些音里,与 C 有关的八度共有七个。为了区别音的高低不同,便有了音名分组或音高分组。音高分组就是以七个基本音级 C D E F G A B 为单位,将整个音高体系分成不同的组。以小写字母代表的分组叫做小字组,以大写字母代表的分组叫做大字组。

钢琴键盘中央的一组叫做“小字一组”,它的标记是用小写字母并且在字母的右上方加数字“1”。比小字一组高一个八度的音组叫做“小字二组”,其音名标记是在小写字母的右上方加上数字“2”。比小字一组高二个八度的音组叫做“小字三组”,其音名标记是在小写字母的右上方加上数字“3”。其余更高的音组依此类推。

比小字一组低的音组共有四个,由高到低依次定名为:小字组、大字组、大字一组、大字二组。大字组用大写字母标记,大字一组用大写字母并在字母的右下方加上数字“1”。大字二组用大写字母并在字母的右下方加上数字“2”。

在以 88 键大钢琴为代表的音高系统中,完整的音组共有七个,每个音组共包含十二个高低不同的音。最低的大字二组(只有三个音)和最高的小字五组(只有一个音)都是不完整的音组。例 1-15 说明了用五线谱记录的音高分组与钢琴键盘的对应关系:

例 1-15



◎ 钢琴的音域

近代钢琴出现于 17 世纪初。早期的钢琴并不完善,因为它音域不宽,音量不大。莫扎特用的钢琴才不过五组音。1814 年,舒伯特因写了一部弥撒曲和一部歌剧而受到人们的赞赏,他父亲大喜之下,买了一架钢琴奖励给他,这时的钢琴仍是五组音。

虽然当时的钢琴不够完善,但它有一个其它键盘乐器无法匹敌的长处,那就是力度变化。它可以随着手指触键的轻重,发出力度不同的声音。听!贝多芬的钢琴奏鸣曲、协奏曲的层次多么丰富:时而窃窃私语,时而高声怒吼,像这样的力度和表情变化,古钢琴根本做不到。正因为此,钢琴的名字叫做“Pianoforte”,直译此名,应该叫“轻重琴”,不过,钢琴是人们广泛接受的名称。

钢琴自产生之后,经过一百多年的发展才逐渐臻于完善。88 个键,七组半的音域是现代大钢琴的标准。

3. 中央 C

c^1 也叫做中央 C, 因为它是键盘中间的 C 音, 因此而得名。

4. 八度的划分

按照半音关系分割, 八度可以被分割成十二个相等的部分, 即十二个半音。

5. 音 域

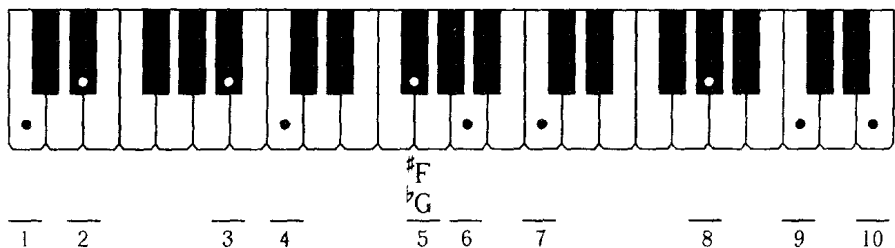
音域具有狭义和广义之分。狭义的音域是指一件乐器或一个人的嗓音能演奏或演唱出的最低音到最高音之间的距离。例如, 大钢琴的音域是 $A_2 - c^5$, 男高音的一般音域是 $A - a^1$ 。广义的音域可以指乐音体系的总范围, 也可以指一组乐器或人声所能达到的音高范围。

6. 音 区

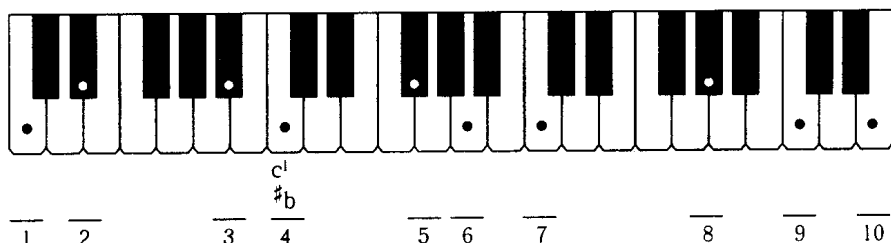
音区是个相对概念, 它是音域中的一部分。音区分为三种, 即低音区、中音区和高音区。三种音区将一个特定音域划分为三部分。无论是高音乐器(如小提琴、长笛等)还是低音乐器(如低音提琴、长号等), 它们的音域都可以划分为三种音区。人声也是如此。

练 习 一

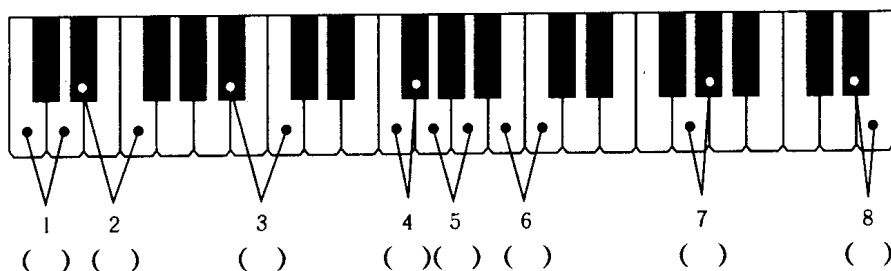
一、根据已给的音名(bG 、 $\sharp F$)为参照, 写出键盘上指定(带黑白点标记的)琴键的分组音名和等音音名(重升、重降音除外):



二、根据已给的音名($\sharp b$ 、 c')为参照,写出键盘上指定琴键的音名和等音音名(重升、重降音除外):



三、说出键盘上两个指定音之间的关系(半音或全音):



四、写出下列各音的等音,包括重升、重降:

1. C	$\sharp b D$	2. $\flat E$	$\square$	3. F	$\square$	4. $\flat D$	$\square$	5. $\sharp A$	$\square$
	$\sharp B$		$\square$		$\square$		$\square$		$\square$
6. $\flat \flat G$	$\square$	7. B	$\square$	8. $\sharp E$	$\square$	9. $\sharp D$	$\square$	10. $\flat \flat C$	$\square$
	$\square$		$\square$		$\square$		$\square$		$\square$

五、写出下列各音的高八度或低八度的分组音名：

- 1) 比 C 高两个八度： c^1 _____ 2) 比 f 低两个八度：_____
- 3) 比 e 高三个八度：_____ 4) 比 g^3 低四个八度：_____
- 5) 比 A_2 高三个八度：_____ 6) 比 d^1 低三个八度：_____

六、由规定的音名开始，不考虑音高分组，按上行和下行的要求写出另外七个基本音级：

例示：

上行：[D] E F G A B C D 下行：[A] G F E D C B A

- | | |
|-----------|-----------|
| 1. 上行：[B] | 4. 下行：[C] |
| 2. 上行：[G] | 5. 下行：[D] |
| 3. 上行：[E] | 6. 下行：[F] |

七、以规定的音名开始，不考虑音高分组，写出七个隔开一个音的上行和下行的基本音级：

例示：

上行：[D] F A C E G B D 下行：[A] F D B G E C A

- | | |
|-----------|-----------|
| 1. 上行：[B] | 4. 下行：[C] |
| 2. 上行：[G] | 5. 下行：[D] |
| 3. 上行：[E] | 6. 下行：[F] |

第二章 简谱和五线谱记录音高的方式

第一节 简谱如何记录音高

1. 简谱、唱名

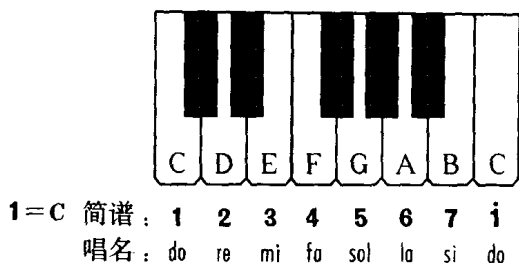
简谱也叫做数字谱,是以阿拉伯数字 **1 2 3 4 5 6 7** 为基本音高符号的记谱法。这七个基本音高符号有固定的读法:

例 2-1

写	法:	1	2	3	4	5	6	7
读	法:	do	re	mi	fa	sol	la	si
汉字拟音:		多	来	咪	发	索	拉	西

1 2 3 4 5 6 7 被用来记录乐谱,我们在视谱的时候把它们读(或唱)做 do re mi fa sol la si,这叫做唱名。**1 2 3 4 5 6 7** 在简谱中既是音高符号,又是唱名符号。如果 **1 = C**,在音高关系方面,这七个基本音高符号就等于 C D E F G A B 这七个基本音的音高:

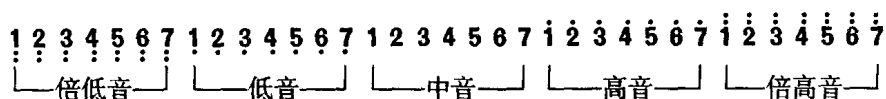
例 2-2



2. 简谱记录音高的方式

简谱的书写和阅读均采用从左至右的格式。**1 2 3 4 5 6 7** 只是“基本音高符号”，它们一般可以用来代表中音区的音，叫做中音。要记录比中音高八度的音时，在音符上面加一个高音点，叫做高音。更高一个八度的音用两个高音点表示，叫做倍高音。要记录比中音低八度的音时，在音符下面加一个低音点，叫做低音。再低一个八度的音用两个低音点表示，叫做倍低音。

例 2-3

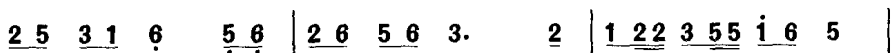


例 2-4 是使用了中音、低音和高音的旋律片段：

例 2-4

1=F $\frac{4}{4}$

刘 炽《我的祖国》

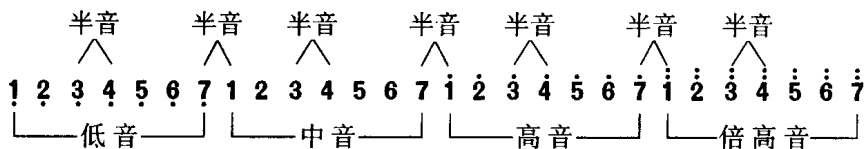


3. 七个基本音高符号之间的关系

在音高关系方面，除了**3—4**和**7— $\dot{1}$** 为半音关系，其它各相邻的

两音之间均为全音关系：

例 2-5



4. 简谱的临时记号

简谱中的临时记号有五种，即升号(♯)、降号(♭)、重升(×)、重降(♭♭)和还原记号(♮)。临时记号一律写在音符的左上侧。以下是带有临时记号的简谱和音名的对应关系：

例 2-6

1 = C

♯1	2	♭3	4	5	♯5	6	♭7	×2	♭♭5	♮1
♯C	D	♭E	F	G	♯G	A	♭B	×D	♭♭G	♮C

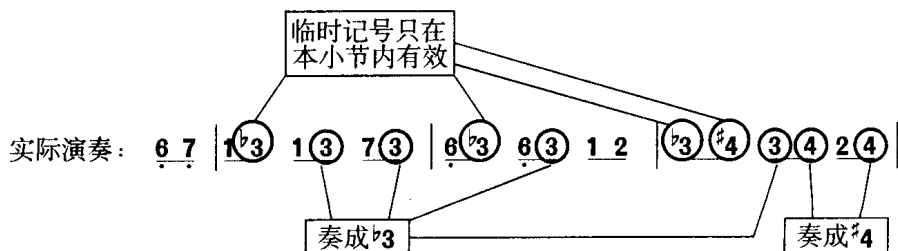
临时记号只对本小节之内随后出现的相同高度的音有效。见例 7：

例 2-7

1 = G $\frac{3}{4}$

格里格《小精灵的舞蹈》

记谱： $\underline{\underline{6\ 7}} \mid \underline{\underline{1\ 3}} \ \underline{\underline{1\ 3}} \ \underline{\underline{7\ 3}} \mid \underline{\underline{6\ 3}} \ \underline{\underline{6\ 3}} \ \underline{\underline{1\ 2}} \mid \underline{\underline{3\ 4}} \ \underline{\underline{3\ 4}} \ \underline{\underline{2\ 4}} \mid$



◎ 简谱的起源

简谱也叫做数字谱，是由五线谱演变而来。简谱起源于 18 世纪的法国，由大思想家卢梭最先提出。卢梭认为，五线谱虽然比较科学，但视谱和书写不方便，没有经过专门训练的人很难使用。为了便于群众性音乐活动的开展，必须有一种既简单又方便的记谱法。卢梭先确定了简谱的构成原则，后来经过嘉林(Galin, 数学教师)、巴黎(Paris, 律师)、谢维(Cheve, 医生)三个人加以完善最终形成，因此简谱也叫做“谢维谱”。

19 世纪末，简谱传到日本，后又传入中国。我国近代音乐教育家沈心工是简谱的积极传播者。他于 1904 年编辑出版的《学校唱歌集》，可能是我国最早的简谱歌曲集。一个很有趣的现象是，简谱发源于欧洲，但是欧洲国家早已放弃使用简谱，只有亚洲的一些国家（尤其是中国）和地区仍使用简谱，而且普及率相当高。

练 习 二

1. 写出下列各音的音名，不用考虑音高分组，1 = C:

1) $\sharp 4$ ($\sharp F$) 2) 6 () 3) $\flat 7$ () 4) $\sharp 1$ () 5) 2 ()

6) $\sharp 3$ () 7) 5 () 8) $\times 6$ () 9) $\sharp 7$ () 10) $\flat\flat 1$ ()

2. 写出下列简谱的等音音名，不用考虑音高分组，不用重升和重降音，1 = C:

1) $\flat 2 = \sharp C$ 2) 3 = 3) $\flat 6 =$ 4) $\flat 1 =$ 5) $\sharp 6 =$

6) $\sharp 4 =$ 7) $\sharp 7 =$ 8) $\flat 5 =$ 9) $\sharp 3 =$ 10) 7 =

第二节 五线谱怎样记录音高

1. 音 符

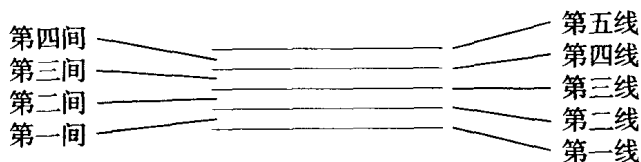
音符是表示音高和时值的记号。音的高度用写在谱表上的各种音符( 等)来表示。

2. 谱 表

1) 谱表的构成

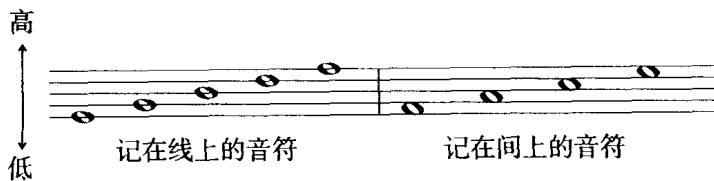
用于记录音高的五条平行线叫五线谱，也叫谱表。线与线之间的空白处叫做“间”。线和间都是自下而上编号。基本的谱表包括五条线和四个间：

例 2-8



五线谱的书写和阅读采用从左到右的格式。音符写在线上或线与线之间的“间”里。写在较低位置上的音符代表较低的音，写在较高位置上的音符代表较高的音(记在谱表上的符号“”叫做全音符)：

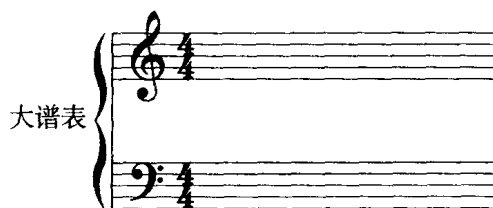
例 2-9



2) 谱表的种类

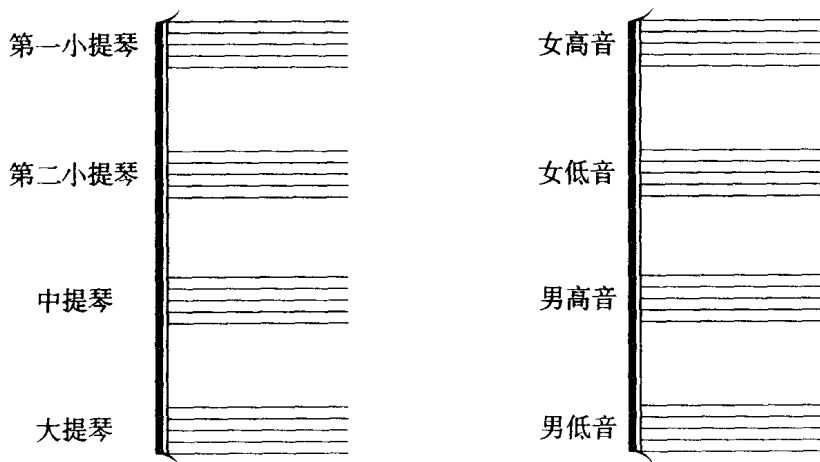
一般情况下,一件乐器或一种人声只使用一行谱表。键盘乐器(钢琴、手风琴、管风琴等)、竖琴、扬琴等需要使用大谱表,即用花连谱号(“}”也叫大括号)连接的两行谱表:

例 2-10



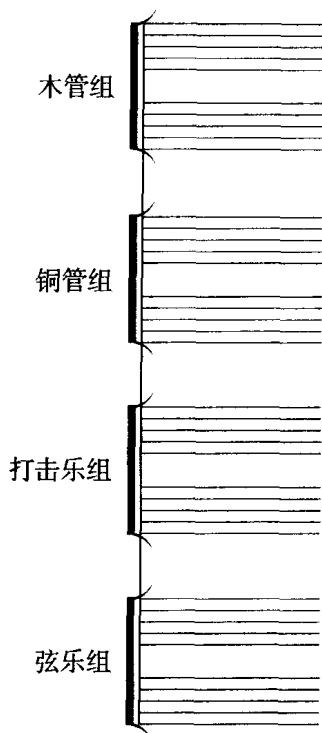
如果几行谱表的音同时演奏,需要用直连谱号“||”连接:

例 2-11



在乐队总谱中,直连谱号的作用是连接同类乐器的分组:

例 2-12

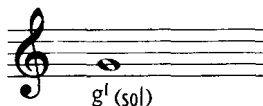


3. 谱号

确定某一条线代表某一具体音高的记号叫谱号。谱号是记在五线谱上某一特定位置上的符号，它规定了音名在五线谱上的位置。最常用的谱号有高音谱号和低音谱号。

高音谱号是由大写字母 G 演变而来，因此也叫“G 谱号”。它的书写特点是围绕第二线划一圆圈，以此来表明第二线是 G，换句话说，第二线上音符是 G 音(sol)，确切地说，这个音是 g^1 ：

例 2-13



使用高音谱号的谱表叫做高音谱表。把高音谱号加在谱表的前面,谱表上的音符立刻就有了明确的音名和音高:

例 2-14

a.

简谱: 3 5 7 2̣ 4̣ 4 6 1̣ 3̣

b. J. P. 奥德韦《送别》

1=C 4/4 5 3 5 1̣ 7 6 1̣ 5 - 5 1 2 3 2 1 2 - 0 0

低音谱号由大写字母 F 演变而来,因此也叫做“F 谱号”。它的书写特点是在该符号右侧第四线的上下各点一黑点,以此来表明第四线是 F 音(fa)。按照音高分组法,这个音是 f:

例 2-15

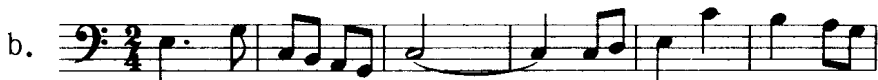
f (fa)

使用低音谱号的谱表叫做低音谱表。如果把例 2-14-a 换上低音谱号,这些音符立刻就有了新的音名和音高意义:

例 2-16

a.

简谱: 5̣ 7̣ 2̣ 4̣ 6̣ 6̣ 1̣ 3̣ 5̣



简谱: 3. 5 | 1 7 6 5 | 1 - | 1 1 2 | 3 i | 7 6 5 |

4. 中央 C 的位置

在低音谱表上, 中央 C 写在谱表下方的第一加线上。在低音谱表上, 中央 C 写在谱表上方的第一加线上。在低音谱号和低音谱号联合构成的谱表上, 中央 C 恰好在两个谱表中间:

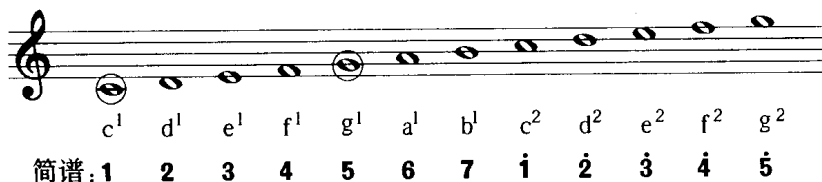
例 2-17



5. 高音谱表上的音

在五线谱上标有高音谱号之后, 首先可以确定两个音位, 一个是第二线上的 g^1 , 另一个是下加第一线上的中央 C (c^1)。每向上移动一个间或线, 就是提高一个音级。以下是高音谱表上的音, 只有中央 C 是谱表外的音:

例 2-18



6. 五线谱的唱名

在五线谱上, 我们把音名为 C D E F G A B 的音符念(或唱)成 do re

mi fa sol la si, 这就是唱名。高音谱表上的音符唱名如下所示:

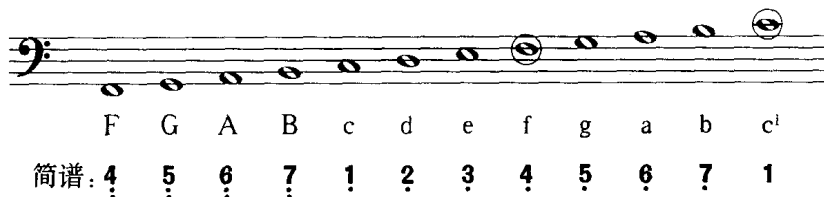
例 2-19



7. 低音谱表上的音

在五线谱上标有低音谱号之后, 首先可以确定两个音位, 一个是第四线上的 f, 另一个是上加第一线上的中央 C(c^1)。每向上移动一个间或线, 就是提高一个音级。以下是低音谱表上的音名和唱名, 只有中央 C 是谱表外的音:

例 2-20



8. C 谱号

表示中央 C 位置的谱号叫做 C 谱号。C 谱号中间所骑的线是 c^1 。C 谱号可以写在任何一条线上, 也就是说, 任何一条线都可以代表 c^1 , C 谱号共有五种, 每一种 C 谱号都有一个名称:

例 2-21



上面的五种 C 谱号中, 只有中音谱号和次中音谱号最常用, 其它

三种谱号只能在旧版乐谱中见到。使用中音谱号的主要是中提琴、英国管和长号,使用次中音谱号的主要是大提琴、大管和长号。

使用 C 谱号的主要目的是为了减少过多的加线。例如, f—g¹ 这个音区的音符记在高音谱表或低音谱表上都避免不了下加线或上加线,用中音谱表或次中音谱表就可以避免或少用加线:

例 2-22

9. 五线谱的临时记号

五线谱中的临时记号有五种,即升号(♯)、降号(♭)、重升(×)、重降(♭♭)和还原记号(♮)。临时记号一律写在音符符头的左侧。以下是几个带有临时记号的音符和音名的对应关系:

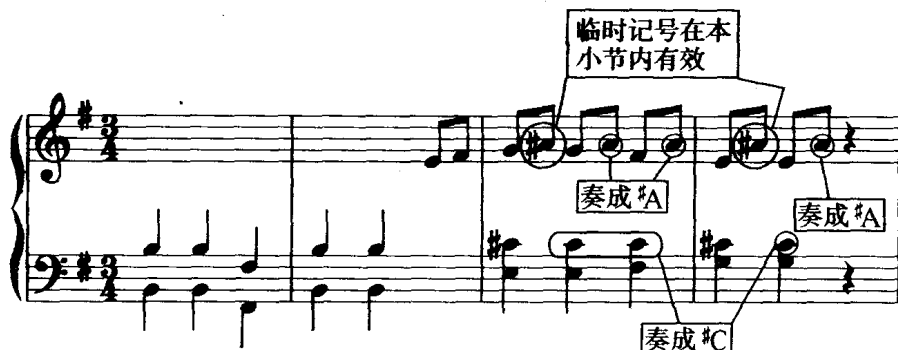
例 2-23

d ¹	f ¹	♯g ¹	♭b ¹	♭♭e ¹	♮a ¹
简谱: 2	4	♯5	♭7	♭♭3	♮6

临时记号只在一小节内对随后出现的同一高度的音有效:

例 2-24

格里格《小精灵的舞蹈》

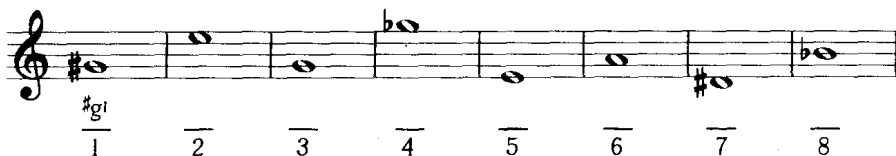


◎ 五线谱的起源

五线谱的雏形出现于公元 10 世纪的欧洲。法国人胡克巴尔德(Huckbald, 840—930)最早在其著作中,用几条横线表示音的高低。他有时直接把拉丁字母写在横线的开端处,用以确定音的高低。到了 11 世纪,意大利人规多·达赖左(Guido d' Arezzo, 990—1050)在原有的基础上又做了发展,直接将纽姆符号写在线上或间上作为音符记号。最初的谱表只有四条线,到了 13 世纪时,后人又增加了一条线,变成五线谱。五线谱的其它符号(如长短音符、拍号等),是在后来的几百年间逐渐完善的。

练 习 三

一、写出下列各音的分组音名:





二、根据指定的音名,在下面的谱表上写出音高:

- 1) e^2 2) $\sharp f^2$ 3) $\flat f$ 3) $\sharp c^2$ 4) $\flat E$ 5) $\sharp B$ 6) $\sharp g^1$ 7) c^1 8) $\flat$
 9) $\sharp e^2$ 10) $\flat A$ 11) a^2 12) E 13) $\sharp d$ 14) d^2 15) $\sharp \flat$ 16) $\flat F$



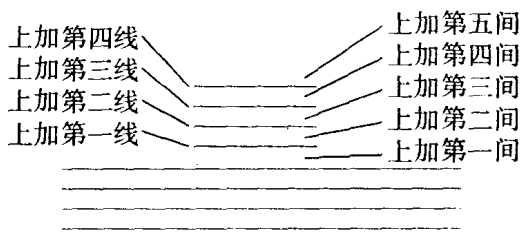
第三节 加 线

1. 加线的顺序

谱表的上方或下方的短横线叫做加线, 谱表上方或下方的间叫加间。加线和加间用于记录比基本谱表更高或更低的音。前面讲过的

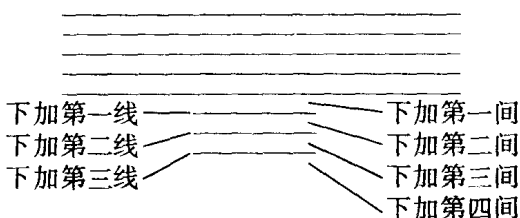
央 C 在高音谱表上就是写在下加线上的音。加线和加间分为上加线、上加间和下加线、下加间。上加线和上加间的顺序号是由下向上排序：

例 2-25



下加线和下加间的顺序号是自上而下排序：

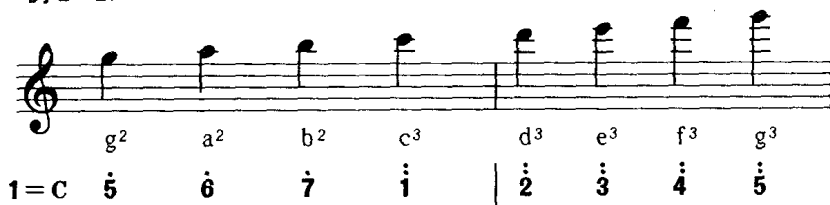
例 2-26



2. 高音谱表上、下加线的音

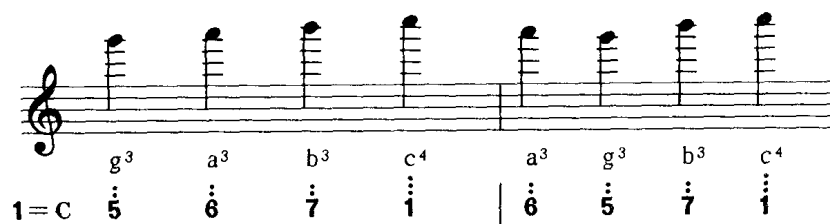
高音谱表上加第一线的音是 a^2 , 上加线一般用到第四线(第五间)：

例 2-27



上加线很少超过五条线, 类似例 2-28 这样加线过多会造成读谱不便：

例 2-28



高音谱表的下加线一般最多用到三条线(第四间):

例 2-29



在器乐曲里,同一作品中可能会用到很高或很低的音,如下例:

例 2-30



3. 低音谱表上、下加线的音

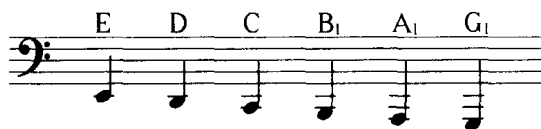
低音谱表的上加线一般用到第三线(第四间):

例 2-31



低音谱表的下加线一般也用到第三线(第四间),下加第一线的音是E:

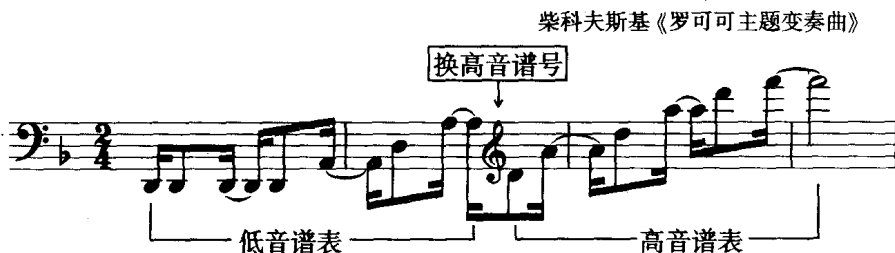
例 2-32



当低音乐器在较高音区演奏时,需要转换谱表,以免加线过多。下面的例子是柴科夫斯基为大提琴而作的变奏曲片段,如果不把低音谱

表转换成高音谱表,最后一个音需要上加九条线(第十间):

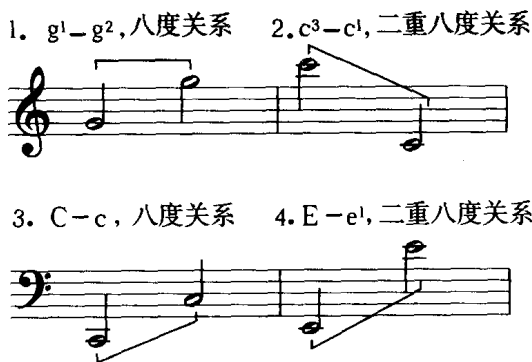
例 2-33



第四节 移动八度记号

八度分为高八度和低八度。在例 2-34 里, g^1-g^2 为八度关系, g^1 是 g^2 的低八度, g^2 是 g^1 的高八度。 $E-e^1$ 的关系为二重八度, E 比 e^1 低两个八度, e^1 比 E 高两个八度:

例 2-34

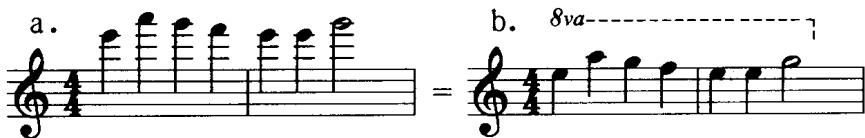


为了避免过多的上、下加线,作曲家往往把乐谱记录得比实际演奏高或低一个八度,再加上一个移动八度记号来表示乐谱实际演奏的高度。把“ $(8va)8-----$ ”记在乐谱的上方,表示虚线范围内的音移高

一个八度,把“(8va)8-----”记在乐谱的下方,表示虚线范围内的音移低一个八度。

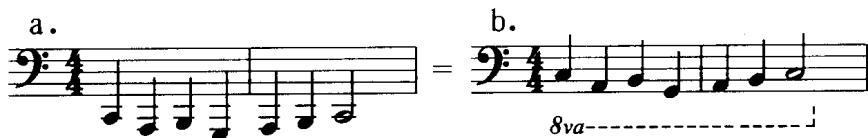
在例 2-35 中,a 是一个上加线较多的片段,b 是 a 的低八度写谱,加上了移高八度记号。b 不但省去了许多加线的麻烦,视谱也方便了许多:

例 2-35



在例 2-36 中,a 是一个下加线较多的片段,b 是 a 的高八度记谱,加上了移低八度记号:

例 2-36



◎ 其它的音高分组体系

上一章所述的音高分组体系实际上应该叫做“海尔姆霍尔茨音名法”(Helmholtz Notation)。海尔姆霍尔茨是欧洲 19 世纪著名的心理学家和医生,他在其 1863 年出版的著作《声音的感觉》一书中首次提出了前述的音高分组法。该分组法是包括我国在内的很多国家通用的体系。

但是,海尔姆霍尔茨体系并不是惟一的体系。例如,美国通用的分组体系有两种,一是琼斯(A. T. Jones)教授于 1937 年提出的,该体系不分大字组和小字组,只用大写字母,以低音谱号下加二线的 C 为 C₁,由低到高依次为 C₁、C₂、C₃……。另外一种体系是由美国音响学协会推荐使用的,该体系以钢琴上最低的 c(低音谱号下加第六间)为 C₁,由低到高依次为 C₁、C₂、C₃……。我们有必要了解美国的这两种分组体系,因为美国出版的音乐软件就是采用这两种体系。例如,我们所熟悉的绘谱软件“Encore”用的是琼斯体系,而音序软件“Cakewalk”用的是美国音响学协会的体系。以下是三种音高分组体系的对照:

例 2-37

海尔姆霍
尔茨体系：



中央C

琼斯体系：



中央C

美国音响学
协会体系：



中央C

练 习 四

一、将下列五线谱译成简谱(可勿略节奏,只译音高):

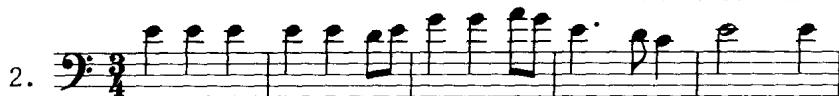
加拿大民歌《红河谷》

1.



朝鲜民歌《桔梗谣》

2.





阿尔巴尼亚民歌《春天的夜莺》



二、按要求移动下列低音谱表的乐谱

1) 移到高音谱表上, 不可改变实际音高。

2) 移低两个八度, 不使用移动八度记号。

印度尼西亚民歌《故乡》



三、将下例移高八度, 不使用移动八度记号:

波兰民歌《园中的百合花》



第三章 音符和休止符的时值

第一节 简谱音符的时值

音符和休止符的长短叫做时值。简谱音符的长短是以增加短横线来表示。短横线的用法有两种:一种是写在音符右边的短横线,叫做增时线;另一种是写在音符下面的短横线,叫做减时线。

1. 四分音符与增时线

不带增(减)时线的基本音符叫做四分音符。在四分音符的右侧加一条增时线,表示延长一个四分音符的时值,加两条增时线,表示延长两个四分音符的时值,其余依此类推。

例 3-1

一个四分音符: 5

两个四分音符的长度: 5 - (= 5 + 5)

三个四分音符的长度: 5 - - (= 5 + 5 + 5)

四个四分音符的长度: 5 - - - (= 5 + 5 + 5 + 5)

2. 四分音符与减时线

在四分音符的下面加一短横线,表示将原音符的时值缩短二分之一,下面加两个短横线,表示在一个减时线的时值基础上,再缩短二分之一,实际时值为四分音符的四分之一,其余依此类推。

例 3-2

一个四分音符的长度: **5**

四分音符的二分之一长度: **5**

四分音符的四分之一长度: **5**

四分音符的八分之一长度: **5**

3. 全音符、音符时值、长度关系

一个四分音符加上三个增时线,叫做全音符。全音符是一个完整的单位,其它音符都是从全音符中分割出来的。分割的分数是以几个几何级数(二、四、八、十六、三十二)为分母,分母就是音符的名称。例如,二分音符就是全音符二分之一长度的音符,四分音符就是全音符四分之一长度的音符,其余类推。下表列出了各种时值的音符名称及写法:

例 3-3

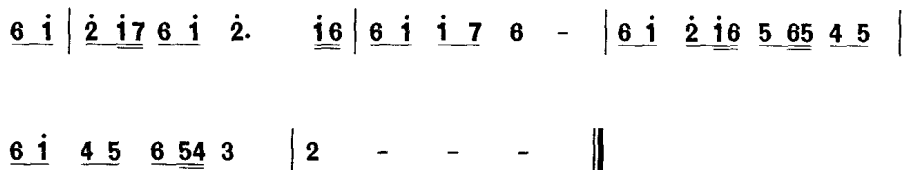
音符写法 (以 5 为例)	名 称	时 值 比 例	以四分音符为1 拍,音符的时值
5 - - -	全音符	做为一个整体	4 拍
5 -	二分音符	全音符时值的二分之一	2 拍
5	四分音符	全音符时值的四分之一	1 拍
5	八分音符	全音符时值的八分之一	$\frac{1}{2}$ 拍
5	十六分音符	全音符时值的十六分之一	$\frac{1}{4}$ 拍
5	三十二分音符	全音符时值的三十二分之一	$\frac{1}{8}$ 拍

例 3-4 使用了八分音符、十六分音符、二分音符、全音符和附点四分音符:

例 3-4

1=E $\frac{4}{4}$

王洛宾《在那遥远的地方》



4. 附点、附点音符

1) 单附点

写在音符右侧的小圆点叫做附点(即单附点),带附点的音符叫做附点音符。与增时线的作用一样,附点的作用也是增加音符的时值。但是,与增时线的作用不同的是,附点本身没有固定的时值,附点所增加的时值是原音符时值的二分之一。换句话说,附点的时值由前面的音符来决定。

附点音符的名称根据基本音符的名称而定,如附点四分音符、附点八分音符等等。

例如,原音符是四分音符,附点的作用就是延长四分音符的二分之一,附点本身的时值应该是一个八分音符。那么,附点四分音符的总时值应该是:四分音符+八分音符。如果原音符是八分音符,附点的作用就是延长八分音符的二分之一,附点本身的时值应该是十六分音符。那么,附点八分音符的总时值应该是:八分音符+十六分音符。依此类推,附点十六分音符的总时值应该是:十六分音符+三十二分音符。

例 3-5

附点四分音符: $\underline{\underline{5}}. = \underline{\underline{5}} + \underline{\underline{5}}$

附点八分音符: $\underline{\underline{5}}. = \underline{\underline{5}} + \underline{\underline{5}}$

附点十六分音符: $\underline{\underline{5}}. = \underline{\underline{5}} + \underline{\underline{5}}$

◎ 简谱的附点二分音符

简谱的各种附点音符是由五线谱转化而来，所以简谱中使用的是五线谱的名称。但是，由于简谱二分音符的形状不像五线谱那样是单个的音符，而是使用了一条增时线，因此，为了便于视谱，简谱的附点二分音符在写法上不用附点，而是用一条增时线来代替附点：

例 3-6

二 分 音 符：5 -

附点二分音符：5 - . （很少采用）

附点二分音符：5 - -

总之，在简谱中，带两条增时线的二分音符叫做附点二分音符，虽然在记谱法中看不见附点存在。此外，在五线谱中，全音符也可以使用附点，而在简谱中，附点全音符只能用六条增时线表示。

例 3-7 使用了附点八分音符、附点二分音符和附点四分音符：

例 3-7

1=E $\frac{4}{4}$

张 彻《阿里山的姑娘》

6.1 6.5 2.32 1.2 | 3 - - 5.3 | 2. 6 1.21 6.5 | 6 - - - |

2) 复附点

音符右侧的两个小圆点，叫做复附点，带复附点的音符叫做复附点音符。在复附点里，第二个附点的时值，是第一个附点的二分之一。例如，一个复附点四分音符的总时值是：四分音符 + 八分音符 + 十六分音符；一个八分复附点音符的总时值是：八分音符 + 十六分音符 + 三十二分音符。如下所示：

例 3-8

复附点四分音符：5.. = 5 + 5 + 5

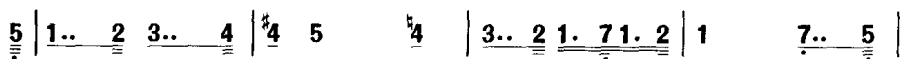
复附点八分音符：5.. = 5 + 5 + 5

例 3-9-a 使用了附点八分和复附点八分音符, 例 3-9-b 使用了复附点四分音符:

例 3-9

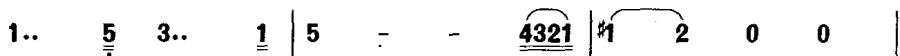
a. 1 = G $\frac{2}{4}$

罗西尼《摩西》



b. 1 = F $\frac{4}{4}$

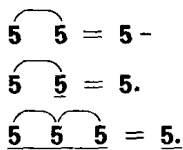
莫扎特《第三钢琴协奏曲》



5. 增加时值的特殊记号——延音线

两个相同音符上的连接弧线叫做延音线。带延音线的音符, 只有第一个音符发音, 后面的音符不发音, 两个(或多个)音的时值合并为一个更长的时值:

例 3-10

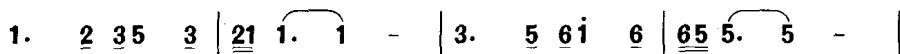


例 3-11 的两个作品片段使用的延音丰富了旋律的节奏:

例 3-11

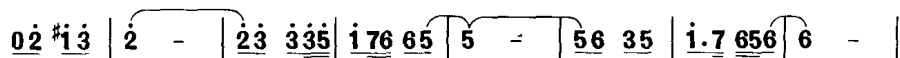
a. 1 = A $\frac{4}{4}$

刘诗召《爱的奉献》



b. 1 = C $\frac{2}{4}$

吕 远、程 凯《一个美丽的传说》



练 习 五

一、说出下列音符的时值名称：

- | | |
|----------------------------------|-----------------------------------|
| 1) 6 - (二分音符) | 4) 1 - - () |
| 2) 3. () | 5) <u>5</u> () |
| 3) 2 - - - () | 6) 5. () |

二、将下列附点音符的时值分解为多个指定时值的音符,在括号内填上可分解音符的数量:

- | | |
|-----------------------------------|--------------------------------------|
| 1) 5. = (3) 个八分音符 | 2) 5.. = () 个十六分音符 |
| 3) 5. = () 个十六分音符 | 4) <u>5.</u> = () 个三十二分音符 |
| 5) 5 - = () 个十六分音符 | 6) 5 - - = () 个附点四分音符 |

第二节 五线谱音符的时值

1. 音符的构成

五线谱音符的时值长短,是由不同形状的音符来表示。音符在写法上分为:符头、符尾和符干。符头又分为两种,即白符头和黑符头。

例 3-12

音符写法						
名 称	白符头	黑符头	符 干	单符尾	双符尾	三符尾

2. 全音符、音符时值、长度关系

全音符的时值是一个完整的单位,其它时值的音符都是从全音符

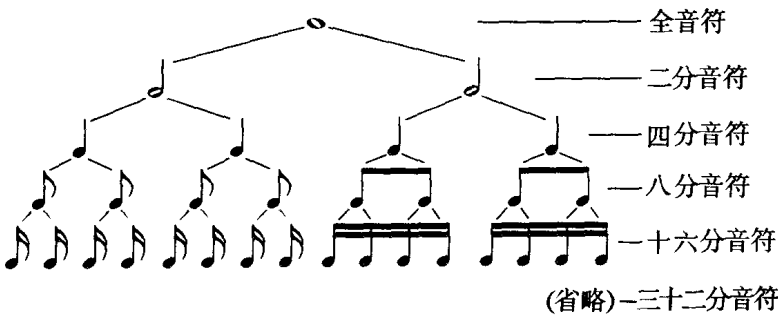
分割出来的。分割的分数是以几个几何级数(2、4、8、16、32)为分母,分母就是音符的名称。下表是五线谱和简谱音符书写形状的对照:

例 3-13

音 符 名 称	时 值 比 例	五 线 谱		简 谱 (以 5 为例)	
		形 状	说 明	形 状	说 明
全音符	做为一个整体		一个白符头	5---	基本音符+三条增时线
二分音符	全音符时值的二分之一		白符头+符干	5-	基本音符+二条增时线
四分音符	全音符时值的四分之一		黑符头+符干	5	一个基本音符
八分音符	全音符时值的八分之一		黑符头+符干+单符尾	<u>5</u>	基本音符+一条减时线
十六分音符	全音符时值的十六分之一		黑符头+符干+双符尾	<u><u>5</u></u>	基本音符+二条减时线
三十二分音符	全音符时值的三十二分之一		黑符头+符干+三符尾	<u><u><u>5</u></u></u>	基本音符+三条减时线

音符的长短比例关系是, 每一个较大的时值和它最邻近的较小时值的比例是 2: 1, 即一个全音符等于两个二分音符, 一个二分音符等于两个四分音符, 一个四分音符等于两个八分音符等等:

例 3-14



3. 音符的书写规范

符头的形状是椭圆形,无论写在线上或写在间里,其直径不超过一个间的宽度。如下所示:

例 3-15



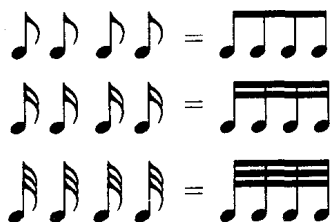
一般情况下,符干的长度不超过三个间,按垂直方向书写。当符头在第三线时,符干既可以朝上也可以朝下;当符头在第三线以上时,符干朝下;当符头在第三线以下时,符干朝上。符干朝上时,符头写在符干的左侧,符干朝下时,符头写在符干的右侧。符尾一律朝右:

例 3-16



多个带符尾的音符(八分音符、十六分音符等等)连续出现时,可以按照音值组合法(见第六章)用“符杠”(粗横线)来代替符尾把音符连在一起。单符尾的八分音符用单符杠连接,双符尾的十六分音符用双符杠连接,三符尾的三十二分音符用三条符杠连接:

例 3-17

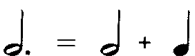


4. 附点音符

1) 单附点

写在符头右侧的小圆点叫做附点，即单附点。带附点的音符叫做附点音符。附点的作用是将原音符的时值延长一半。换句话说，附点本身的时值是原音符的二分之一。如下所示：

例 3-18

附点二分音符： 

附点四分音符： 

2) 复附点

写在符头右侧的两个小圆点叫做复附点。带有复附点的音符叫做复附点音符。第二个附点的作用也是延长音符的时值，它本身的时值是第一个附点的二分之一。下表说明了五线谱中经常出现的附点音符以及和简谱的对照关系：

例 3-19

音符名称	五 线 谱		简 谱 (以 5 为例)	
	记谱法	实际时值	记谱法	实际时值
附点全音符			5 - - - - -	5 - - - - -
附点二分音符			5 - -	5 - -
附点四分音符			5.	5 + <u>5</u>
附点八分音符			<u>5</u> .	<u>5</u> + <u>5</u>
附点十六分音符			<u>5</u> .	<u>5</u> + <u>5</u>
复附点四分音符			5..	5 + <u>5</u> + <u>5</u>
复附点八分音符			<u>5</u> ..	<u>5</u> + <u>5</u> + <u>5</u>

以下的例子中使用了单附点和复附点：

例 3-20

威尔第《斯蒂菲里奥》



梅耶贝尔《非洲女子》



◎ 附点的麻烦

你知道吗,古代(巴洛克时期)和今天对于附点的处理是不同的。换句话说,古今对附点的用法不同。对巴洛克时代(如巴赫、亨德尔等)作品里的附点,不能完全按今天的规则来处理。那时的附点的时值是延长基本音符时值的三分之一(不是今天的二分之一);有时正相反,附点的时值超过基本音符时值的二分之一,即附点后的音符奏得比现在短一些。如果在慢板乐章里,单附点可能奏成复附点的效果,否则就觉得不自然。

据考证,复附点是由莫扎特的父亲首创,最早使用它的是莫扎特。

5. 增加时值的特殊记号——延音线

两个或两个以上的相同音符上的弧线叫做延音线。带延音线的音符,只有第一个音符发音,后面的音符不发音,两个(或多个)音的时值合并为一个更长的时值:

例 3-21

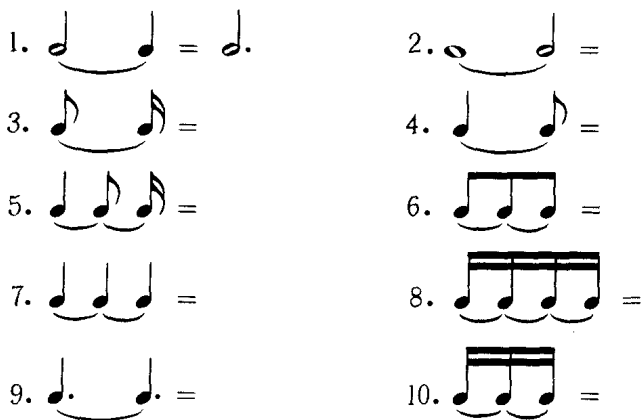


练 习 六

一、说出下列音符的名称：



二、将下列带延音线的音用一个音符替代：



第三节 简谱的休止符

1. 休止符

记录乐音停顿的符号叫休止符。在简谱中，“0”就是休止符，它的时值等于一个四分音符，叫做“四分休止符”。和简谱音符一样，可以在

四分休止符下面加上减时线来表示更短的休止：加一条减时线代表八分休止符，加两条减时线代表十六分休止符。但是，比四分休止符更长的休止符，不可以通过增加增时线来表示，只能增加更多的四分休止符。常用的休止符如下：

例 3-22

名 称	记 谱	同等时值的音符
全休止符	0 0 0 0	5 - - -
二分休止符	0 0	5 -
四分休止符	0	5
八分休止符	<u>0</u>	<u>5</u>
十六分休止符	<u>0</u>	<u>5</u>

2. 附点休止符

休止符也可以使用附点。休止符的附点和音符的附点作用一样，都是延长原音符时值的一半。常见的附点休止符如下：

例 3-23

附点四分音符： $0. = 0 + \underline{0}$

附点八分音符： $\underline{0}. = \underline{0} + \underline{\underline{0}}$

附点十六分音符： $\underline{\underline{0}}. = \underline{\underline{0}} + \underline{\underline{\underline{0}}}$

例 3-24 的两个旋律片段里使用了二分、四分和八分休止符：

例 3-24

a. 1=D $\frac{4}{4}$

徐沛东《苦乐年华》

33. 0 03 | 5 61 1 0 | 02 #12 5 5 | 3.5 63 52. |

b. 1 = $\flat E$ $\frac{4}{4}$

谷建芬《思念》

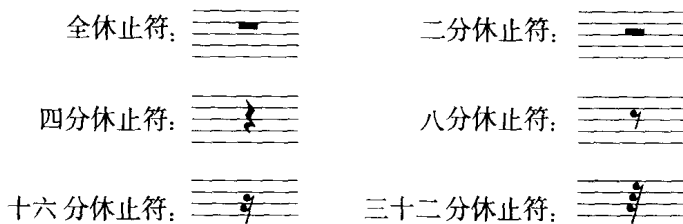
6 6 0 06 | 65 4 0 0 | 65 5 0 0 | 54 3 0 0 |

第四节 五线谱的休止符

1. 休止符

五线谱休止符的形状比简谱休止符复杂一些。五线谱休止符的形状以及写在谱表上的位置有严格的规范。五线谱常用的休止符如下(注意其书写形状):

例 3-25



2. 整小节休止记号

全休止符也可以表示一小节的休止,叫做整小节休止记号。不论是 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{3}{8}$ 、 $\frac{6}{8}$ 或其它任何拍子,如果是一小节的休止,都要用全休止符来表示:

例 26



3. 附点休止符

附点是记在休止符右侧的小圆点,其作用是延长原休止符时值的

二分之一。常用的附点休止符有以下几种(休止符一般不用复附点)：

例 3-27

附点二分休止符：  =  + 

附点四分休止符：  =  + 

附点八分休止符：  =  + 

例 3-28 的两个旋律片段里使用了二分、四分、附点四分和八分休止符：

例 3-28

莫扎特《帕帕杰诺的咏叹调》

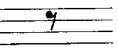
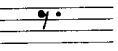
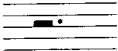
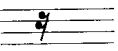
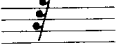
a. 

柴科夫斯基《六月》

b. 

五线谱和简谱各种休止符的写法对照表如下：

例 3-29

名 称	五 线 谱	简 谱	名 称	五 线 谱	简 谱
全体止符		0 0 0 0	八分休止符		<u>0</u>
二分休止符		0 0	附点八分休止符		<u>0.</u>
附点二分休止符		0 0 0	十六分休止符		<u>0</u>
四分休止符		0	三十二分休止符		<u>0</u>
附点四分休止符		0.			

◎ 最长和最短的音符

我们通常能见到的最长的单纯音符是全音符。但是,需要了解的是,过去的作曲家曾经使用过比全音符长一倍的音符,即二全音符:

例 3-30



近代的记谱法很少用到二全音符,我们只能在欧洲古代(比如巴赫)的作品里见到二全音符。

我们通常能见到的最短的音符是三十二分音符,但是偶尔也会见到比它短一倍的六十四分音符。这是记谱法中最短的音符,是四分音符时值的十六分之一。这样的音符只能在十分缓慢的作品中见到。

例 3-31



练 习 七

一、将下列多个休止符用一个休止符替换:

1. $\gamma \quad \gamma = \{$

5. $\gamma \quad \gamma \quad \gamma =$

2. $\text{—} \quad \text{—} =$

6. $\gamma \quad \gamma \quad \gamma \quad \gamma =$

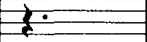
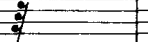
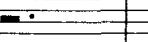
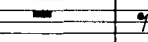
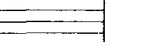
3. $\gamma \quad \gamma =$

7. $\{ \quad \gamma \quad \gamma =$

4. $\{ \quad \gamma =$

8. $\text{—} \cdot \{ =$

二、写出与下列五线谱休止符时值相同的简谱休止符：

1.	2.	3.	4.	5.	6.
					
(0 0)	()	()	()	()	()

第四章 重音与拍子

第一节 拍

1. 拍

拍是音乐作品的速度单位。在实践中，乐队指挥的手势有上、下、左、右，每一种手势就是一拍。节拍器的滴答声也是拍。

2. 重音

对某一拍或某一拍的一部分在音量上加以强调，叫做重音。重音分为以下几种：

1) 力度重音

在音符上方或下方使用的记号“>”叫做重音记号，带有该记号的音符应该在音量上加强。使用重音记号的重音叫做力度重音。注意例4-1所使用的力度重音记号：

例 4-1

柴科夫斯基《六月》

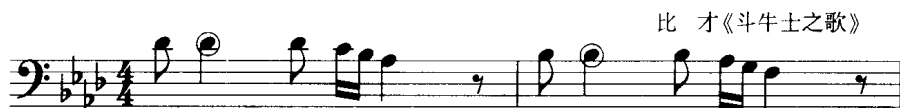


2) 长音重音

在旋律或节奏运动中，如果出现较长时值的音，这个音就会产生重

音效果,这样的重音叫做**长音重音**,它不需要使用重音记号。在例 4-2 的旋律里,两个划圈的四分音符都是比较长的音,由于时值较长,所以具有重音倾向,在演唱或演奏时应该适当加强:

例 4-2



例 4-1 所示的力度重音实际上也和长音重音相吻合。

3) 拍子重音

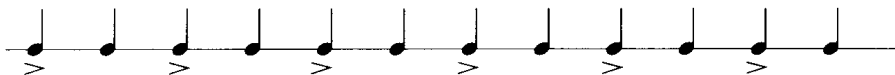
乐音的节奏并非杂乱无章,而是建立在有规则的强弱循环的律动之中。**拍子重音**是有规则地出现在拍子运动中的重音。缺乏重音,也就没有拍子。请比较例 4-3 的三个音型,第二行和第三行的重音都是拍子重音:

例 4-3

1. 没有重音,所以没有拍子:



2. 每隔一拍出现一个重音:



3. 每隔二拍出现一个重音:



4) 音调重音

当某一个音的音高明显地高于其它音时,这个音就会在听觉中得到强调,这种强调叫做**音调重音**。在例 4-4 的旋律片段中,画圈的四个

音的音高明显地高于其它音,在这两个音上形成了音调重音:

例 4-4



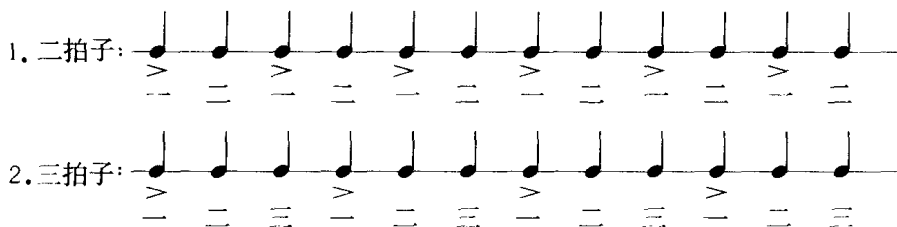
第二节 拍子、拍号

1. 拍 子

以拍来确定的音乐强弱进行单位叫做拍子或节拍。由一拍构成的拍子叫做一拍子,由两拍构成的拍子叫做二拍子,由三拍构成的拍子叫做三拍子,其余类推。

在例 4-3 中,第二行的音型体现了二拍子的循环运动,第三行的音型体现了三拍子的循环运动。即:

例 4-5



2. 小 节

乐谱上划分音乐拍子的单位叫做小节。小节和小节之间用小节线(即垂直短线)来划分。小节线总是在强拍之前,有了小节线,就可以取

消重音记号：

例 4-6

二拍子：

记谱：	
实际演奏：	

三拍子：

记谱：	
实际演奏：	

无论二拍子或三拍子，每小节的第一拍叫做强拍，强拍（和次强拍）以外的拍叫做弱拍。

3. 基本拍型

上述的二拍子和三拍子是音乐的基本拍型。二拍子的节奏与行军步伐密切相关，你可以试着念一念二拍子的节奏，注意保持平均的速度：一、二、一、二……三拍子的节奏会使人想到优美的圆舞曲：一、二、三、一、二、三……这两种拍子可以相互结合，构成更复杂的拍子。

4. 拍 号

拍号是出现在一个作品的开头或中间的、表示拍型的记号，它代表了拍子的划分以及节奏符号的时值。以例 4-6 的两个基本拍型为例，二拍子的拍号叫做四二拍，三拍子的拍号叫做四三拍。以下是这两种拍号的五线谱和简谱的写法：

例 4-7

五线谱：		
简谱：	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$

◎ 拍号的念法

拍号的写法和分数一样,但不能按分数的读法来念。 $\frac{2}{4}$ 和 $\frac{3}{4}$ 不能念做“四分之二拍”或“四分之三拍”,应该念做四二拍、四三拍(也有人念做二四拍、三四拍)。

拍号的含义是这样的：下面的数字代表以何种时值的音符为一拍，上面的数字代表一小节由几拍组成。例如，四二拍的含意是以四分音符为一拍，一小节由两拍组成。如果是八三拍，就是以八分音符为一拍，一小节由三拍组成。

第三节 拍子的分类

拍子分为两大类,一种是单拍子,另一种是复拍子。

1. 单拍子

一小节里只有一个强拍的拍子叫做单拍子。二拍子和三拍子都属于单拍子。二拍子的常见拍号有 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{2}{2}$ 、 $\frac{2}{8}$ ；三拍子的常见拍号有 $\frac{3}{2}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{3}{8}$ 。

为了说明拍子的意义,下面举两个例子进行比较。先看例 4-8,这是一首 3/4 拍的民歌,注意它的每一小节,无论是音符或是休止符,每一小节的总时值都是三个四分音符:

例 4-8

德国民歌《春天的信息》





例 4-8 是以四分音符为拍子的单位，把这首民歌改用 $\frac{3}{8}$ 拍来记谱，效果和例 4-8 一样，只是每小节的总时值由原来的三个四分音符变成了三个八分音符：

例 4-9



◎ 一拍子

一小节只有一拍的拍子叫做一拍子。这种拍子在西方音乐中很难见到，但在中国的戏曲中十分普遍。例如，京剧中的“快板”、“流水板”都记做 $\frac{1}{4}$ 拍。下例是京剧中常见的青衣流水板：



2. 复拍子

由两个单拍子组合而成的拍子叫做复拍子或混合拍子。复拍子里每一小节至少有两个强拍，每小节的第一拍永远是强拍，小节内的其它强拍为次强拍。复拍子分为以下两种：

1) 单纯复拍子

单纯复拍子是指由两个相同的单拍子组合而成的拍子。复拍子中包含了几个单拍子,就有几个强拍。

常见的二拍子加二拍子构成的单纯复拍子只有一种,即四拍子,主要有 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{4}{8}$ 。四拍子里有两个强拍,第一拍为强拍,第三拍为次强拍(强拍用“>”表示,次强拍用“✱”表示),其余两拍为弱拍:

例 4-10



◎ $\frac{2}{2}$ 和 $\frac{4}{4}$ 拍的拍号

在五线谱中, $\frac{2}{2}$ 和 $\frac{4}{4}$ 这两种拍号都可以用另外的记号代替, $\frac{2}{2}$ 可以用“C”代替, $\frac{4}{4}$ 可以用“C”代替。注意,简谱不使用这两个记号。

三拍子加三拍子构成的单纯复拍子主要有三种:

(1) 六拍子:主要有 $\frac{6}{8}$ 、 $\frac{6}{4}$ 。六拍子中有两个强拍,第一拍为强拍,第四拍为次强拍:

例 4-11



(2) 九拍子:主要有 $\frac{9}{8}$ 。九拍子中有三个强拍,第一拍为强拍,第四拍和第七拍为次强拍:

例 4-12



(3) 十二拍子: 主要有 $\frac{12}{8}$ 。十二拍子中有四个强拍, 第一拍为最强拍, 第七拍为强拍, 第四拍和第十拍为次强拍:

例 4-13



◎ 注意:

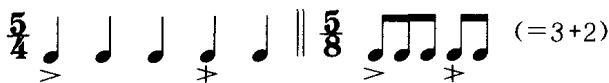
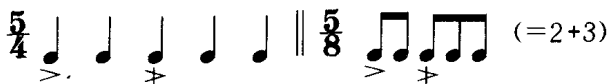
不要把 $\frac{6}{8}$ 和 $\frac{3}{4}$ 混为一谈, 虽然这两种拍子每小节的总时值相等, 但它们的拍型完全不同, $\frac{6}{8}$ 拍里有两个重音, $\frac{3}{4}$ 拍里只有一个重音, 前者是六拍子, 后者是三拍子。 $\frac{9}{4}$ 和 $\frac{3}{2}$ 拍的关系也是如此。

2) 混合复拍子

混合复拍子是指由两种不同的单拍子(即二拍子和三拍子)组合而成的拍子。主要有五拍子和七拍子。

(1) 五拍子: 主要有 $\frac{5}{4}$ 、 $\frac{5}{8}$ 。五拍子被看做是二拍子加三拍子, 或三拍子加二拍子。其强拍的位置有两种, 在 2+3 的组合中, 第一拍为强拍, 第三拍为次强拍; 在 3+2 的组合中, 第一拍为强拍, 第四拍为次强拍。

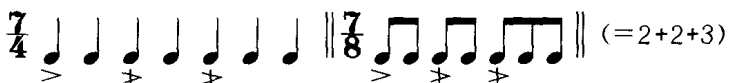
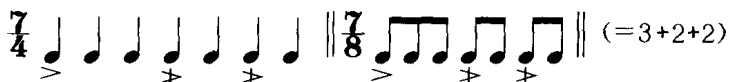
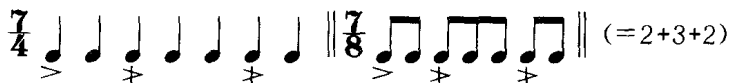
例 4-14



(2) 七拍子: 主要有 $\frac{7}{4}$ 、 $\frac{7}{8}$ 。七拍子被看成是一个三拍子加两个二拍子的组合, 共有三个强拍。它们可以有三种组合顺序, 所以强拍位置也

有三种：一是 2+3+2，二是 3+2+2，三是 2+2+3。见下面的例示：

例 4-15



◎ 拍子的其它分类

单拍子和复拍子的划分理论主要有两种，一种是苏联体系，也就是本书所采用的、国内通用的体系。另一种是与我国流行的理论不一样的英、美国家的分类体系。英、美体系是以拍子单位是单纯音符还是附点音符为依据。其要点如下：

1. 单拍子

以单纯音符（即非附点音符）为拍子单位的拍子叫做单拍子。判断时看拍号里上面的数字能否被 3 除尽，如果不能除尽，该拍子就是单拍子。单拍子包括： $\frac{2}{4}$ ($\frac{2}{2}$)、 $\frac{3}{4}$ ($\frac{3}{8}$)、 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{5}{8}$ 等等。

2. 复拍子

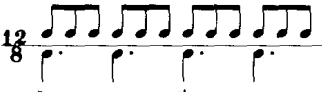
凡是拍号上面的数字能被 3 除尽（三拍子除外，它是单拍子的一种）的拍子就是复拍子，这种拍子被认为是以附点音符为拍子的单位。按照英、美体系，常见的复拍子主要有：复合二拍子（ $\frac{6}{4}$ 、 $\frac{6}{8}$ 、 $\frac{6}{16}$ ）、复合三拍子（ $\frac{9}{8}$ ）和复合四拍子（ $\frac{12}{8}$ ）。例如，一首欢快的 $\frac{6}{8}$ 拍乐曲，我们绝少在指挥图式上把它打成六拍，而是打成二拍； $\frac{9}{8}$ 和 $\frac{12}{8}$ 拍的作品也一定会打成三拍和四拍。在这种情况下， $\frac{6}{8}$ 和 $\frac{9}{8}$ 拍就只有一个强拍， $\frac{12}{8}$ 拍也只有两个强拍而不是四个。此外，上述几种拍子的

节拍器速度多采用诸如“♩. = 70”而不是“♩ = 210”，也说明了这一点。见下面的例子和说明：

例 4-16

1.  拍型： $6 \div 3 = 2$ （复合二拍子）
附点四分音符为拍子单位

2.  拍型： $9 \div 3 = 3$ （复合三拍子）
附点四分音符为拍子单位

3.  拍型： $12 \div 3 = 4$ （复合四拍子）
附点四分音符为拍子单位

需要提醒读者注意的是，英、美体系的拍子分类对于全面地理解上面三种拍子是很有帮助的。但是，不可忽视的是，国内音乐院校入学考试采用的是苏联体系。

第四节 不完全小节

乐曲不一定都从小节的第一拍（即强拍）开始。如果乐曲从小节的弱拍或弱位置（即强拍或弱拍的后半拍）开始，而且第一小节的拍型总时值不完整，就叫做**不完全小节**或**弱起小节**。第一小节缺少的拍子时值会在结束的小节中出现。换句话说，如果第一小节是不完整的，最后一小节也会是不完整的，这两个小节的时值加起来等于一个小节。

例 4-17

a. 二者的时值相加等于一小节

b. 二者的时值相加等于一小节

旋律开始于复拍子($\frac{4}{4}$ 、 $\frac{6}{8}$ 等等)的次强拍,也被视为弱起的不完全小节:

例 4-18

a. $\frac{4}{4}$

b. $\frac{6}{8}$

如果强拍上有休止符,而且旋律开始于强拍的后半拍,仍然算是完全小节:

例 4-19

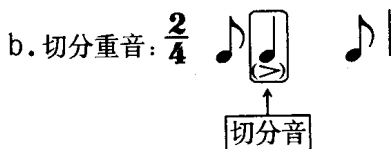
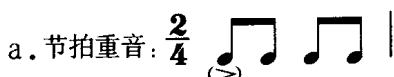
$\frac{4}{4}$

第五节 切分音

打破正常的节拍重音流动的、出现在弱拍或弱位(即强拍或弱拍的拍后位置,如后半拍)的重音叫做切分音。当力度重音、音调重音和长音重音与拍子重音不一致时,就会产生切分音。

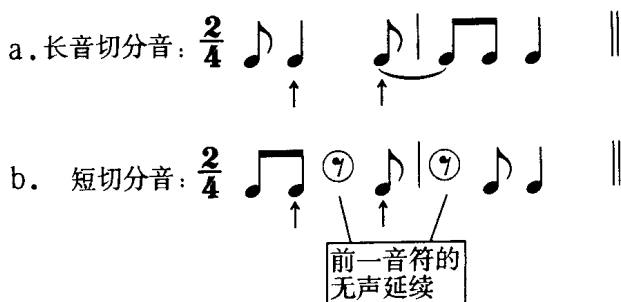
最常见的切分音是出现在两个短音之间的长音切分音。这种切分音使强拍上的重音向弱拍转移,或强位置(弱拍的前半拍)上的重音向弱位置(弱拍的后半拍)转移。请比较以下的两个节奏型,例 4-20-a 是没有切分音的节奏,节拍重音自然落在强拍(第一拍)上;例 4-20-b 有切分音出现,重音转移到切分音上:

例 4-20



切分音的时值可以用休止符来缩短:

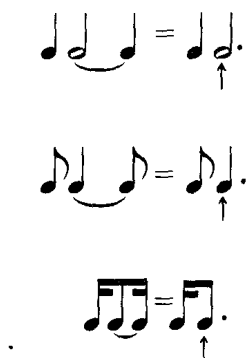
例 4-21



例 4-21 的两个例子中,标有箭头的音符是切分音,在例 4-21-b 中,两个切分音后面都有休止符,可以把休止符看成是两个切分音的无声的延续。

切分音后面的短音的时值也可以并入切分音中,这样便形成一短一长的节奏,短音之后的长音为切分音:

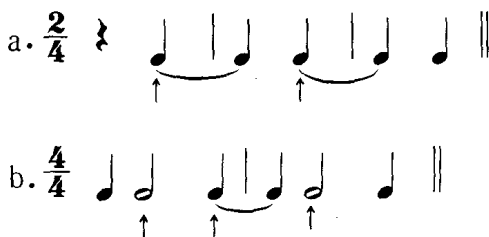
例 4-22



长音切分音主要出现在三个拍子层次上,一是在单位拍(如 $\frac{2}{4}$ 拍的四分音符, $\frac{3}{8}$ 拍的八分音符)的节奏关系中,切分音的时值为两拍;二是在单位拍的单纯分拍的节奏关系中,切分音的时值为一拍;三是在二次分拍的节奏关系中,切分音的时值为半拍(关于分拍,请参见第五章)。见下例:

例 4-23

1. 单位拍层次的切分音:



2. 单纯分拍层次的切分音: $\frac{2}{4}$ 

3. 二次分拍层次的切分音: $\frac{2}{4}$ 

切分音在小节内出现时, 大多记成一个音, 在很少的情况下, 也可以记成用延音线连接的两个音:

例 4-24

记成一个音的切分音: $\frac{2}{4}$  $\parallel \frac{4}{4}$  $\parallel$

记成两个音的切分音: $\frac{2}{4}$  $\parallel \frac{4}{4}$  $\parallel$
(较少用)

以下是使用切分音的三个例子:

例 4-25

贝多芬《雷奥诺拉序曲》

a. 

鲍罗汀《中亚细亚草原》

b. 

苏格兰民歌

c. 

以下是由音调重音和力度重音形成的切分音:

例 4-26

a. 音调重音形成的切分:

卡巴列夫斯基《简易变奏曲》



b. 力度重音形成的切分:

威尔第《游吟歌手》



练习八

一、用箭头标出下列各节奏群里的切分音:



二、用箭头标出下列各旋律里的切分音。用音符下方的箭头表示长音切分音，用音符上方的箭头表示由音调重音或力度重音形成的切分音：

山西民歌《刨洋芋》



美国黑人民歌《深深的河》



肖 邦《玛祖卡舞曲》



巴 赫《加伏特与回旋曲》



第五章 分拍与连音

把一拍划分为几个更短的音符,叫做“分拍”。分拍有两种,一种是单纯分拍,另一种是复合分拍。

第一节 单纯分拍

1. 单纯分拍

“单纯音符”(指没有附点的各种音符)可以自然地分为两个均等的部分。单纯音符的“一分为二”的划分方式叫做单纯分拍。任何一个单纯音符都可以作为拍子的单位。例如,二分音符、四分音符、八分音符都可以当作一拍来看,而且它们都可以一分为二:

例 5-1

做为二拍的音符:

单纯分拍:



2. 二次分拍

如果把一个单纯音符划分两次,叫做二次分拍。二次分拍可以把一个单纯音符分成四个均等的部分,对于较大时值的音符,还可以进行三次分拍和四次分拍:

例 5-2

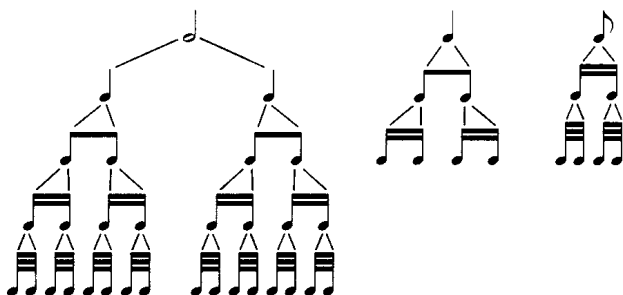
做为一拍的音符:

单纯分拍 (二分拍):
(首次分拍)

二次分拍 (四分拍):

三次分拍 (八分拍):

四次分拍 (十六分拍):



从音符的数量上看,单纯音符的单纯分拍(也就是首次分拍)是把一拍分成两个音,二次分拍是把一拍分成四个音,三次分拍是把一拍分成八个音,四次分拍就是把一拍分成十六个音。我们也可以把单纯分拍、二次分拍、三次分拍和四次分拍分别叫做二分拍、四分拍、八分拍和十六分拍。

第二节 复合分拍

如果以附点音符为一拍,一拍可以分为三等分,这叫做复合分拍。以附点音符为一拍的情况主要出现在 $\frac{6}{4}$ 、 $\frac{9}{8}$ 、 $\frac{9}{8}$ 、 $\frac{12}{8}$ 拍的音乐中。如果是较快的速度,这几种拍子会被我们感受成二拍子、三拍子和四拍子。例如,快速的 $\frac{9}{8}$ 拍给人的感觉是有三连音节奏的二拍子而不是六拍子。 $\frac{9}{8}$ 拍作为二拍子看,就是以附点四分音符为一拍。总之,复合分拍就是把附点音符分成三个单纯音符,附点音符的二次分拍或三次分拍又会变成一分为二的单纯分拍:

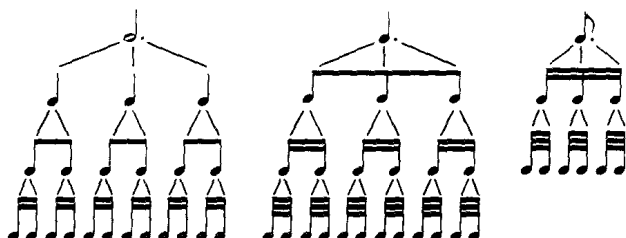
例 5-3

作为一拍的音符:

复合分拍 (三分拍):
(首次分拍)

二次分拍 (六分拍):

三次分拍 (十二分拍):



从音符数量上看,附点音符的复合分拍(也就是首次分拍)是把一拍分成三个单纯音符,二次分拍把一拍分成六个音符,三次分拍把一拍分成十二个音符。因此,可以把复合分拍、二次分拍和三次分拍分别叫做三分拍、六分拍和十二分拍。

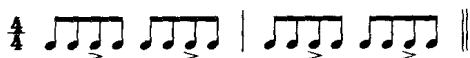
◎ 关于 Beat

Beat 系英文术语,一般情况下翻译为汉语的“拍”。与 beat 一起构成的词组有 *dawn beat*(落拍或下拍)和 *up beat*(上拍),这两个词组都和乐队指挥的动作有关。

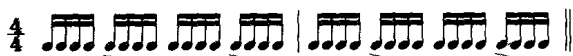
但是,不能把所有的英文 beat 都误认为是拍。例如,如果把 8 Beat 或 16 Beat(现代流行音乐中常见的术语,是两种不同的伴奏音型,在电子琴上能经常见到)这样的术语翻译成“8 拍子”或“16 拍子”,那就错了。实际上,这两种伴奏音型都是 $\frac{4}{4}$ 拍的节奏,根本不是什么 8 拍子和 16 拍子。这两种拍子的音型如下:

例 5-4

8 Beat:



16 Beat:



这里的 beat 应该看作是分拍。实际上,是以一小节为单位,8 Beat 是一小节有“8 个分拍”的意思,16 beat 是一小节有“16 个分拍”的意思。因此,它们的译名应该分别是“8 分拍”和“16 分拍”。

第三节 单纯分拍的连音符

与单纯音符或附点音符的各次分拍的基本划分不一致的节奏划分,叫做连音符。连音符属于节奏的特殊划分。

单纯分拍的连音符有多种,有的是介于单纯分拍和二次分拍之间(三连音),有的是介于二次分拍与三次分拍之间(五连音、六连音、七连音),还有的是介于三次分拍与四次分拍之间(九、十、十一至十五连音)。二、四、八、十六这几个数字没有连音,因为单纯音符的各次分拍占用了这些数字。单纯音符的分拍划分与连音划分的关系如下所示:

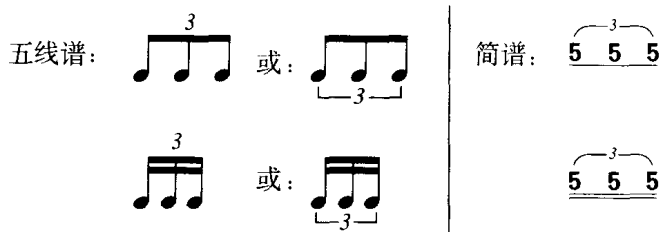
例 5-5

<u>分拍</u>	<u>基本划分</u>	<u>连音划分</u>
单纯音符	1	
单纯分拍	2	3
二次分拍	4	
三次分拍	8	5、6、7
四次分拍	16	9、10、11-15

1. 三连音

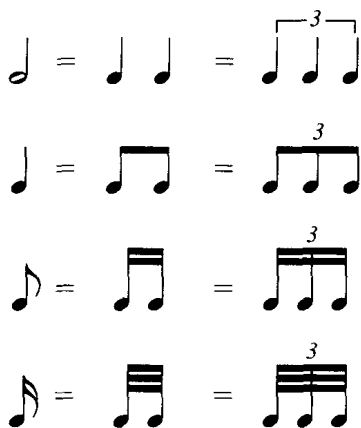
将一个单纯音符分为三部分来代替二部分,叫做三连音。三连音是从单纯音符二分拍的框架中取得三个分拍的结果。三连音的标记是在三音组的上方或下方(简谱只在上方)记以斜体数字“3”,并围绕着重3划一弧线,如果是五线谱(特别是当3写在符杠一方时),可以不划弧线:

例 5-6



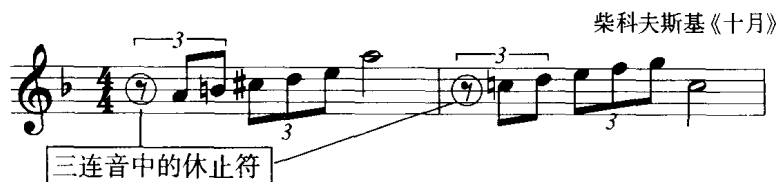
三连音本身没有自己的时值记号，它需要借用单纯音符首次分拍的时值，再加上三连音记号。例如，如果以二分音符为一拍，它的三连音组需借用其首次分拍，即四分音符的时值，再加上三连音记号；如果以四分音符为一拍，它的三连音组需借用其首次分拍，即八分音符的时值，再加上三连音记号。其余依此类推：

例 5-7



以下是使用三连音的作品片段，注意带有休止符的三连音的记谱法：

例 5-8



一长一短()的三连音节奏在作品中很常见:

例 5-9

贝利尼《我又来到久别的村庄》



◎ 爵士乐的节奏特色

三连音是摇摆爵士乐的节奏核心。爵士乐大多用 $\frac{4}{4}$ 拍记谱,如果在曲首见到“swing”(摇摆)这个字,乐谱中所有的连续八分音符都必须奏成三连音。

例如:

例 5-10

记谱:



实际演奏:



爵士乐理论把三连音的节奏叫做“摇摆”。

2. 五、六、七连音

五连音、六连音、七连音是代替四分拍的连音。前面已经讲过,三连音实际上是三等分代替了二等分,也就是说,较多的音符代替了较少的单纯分拍,我们不妨叫做“以多代少”。

按照单纯分拍的连音符是“以多代少”的规律,五、六、七连音在记谱法上应借用四分拍的时值(五代四、六代四、七代四)。以下是常见的四种单纯音符的五、六、七连音:

例 5-11

The image displays four groups of musical notation, each illustrating a triplet of 5, 6, or 7 notes. Each group consists of three staves: the first staff shows the triplet with a bracket and a number (5, 6, or 7) above it; the second staff shows the triplet with a bracket and a number (6, 7, or 8) above it; the third staff shows the triplet with a bracket and a number (7, 8, or 9) above it. To the right of each group, the word '代替' (replace) is written three times, with lines pointing to the corresponding staves. The final staff in each group shows the equivalent single note value: a quarter note for the first group, an eighth note for the second, a sixteenth note for the third, and a thirty-second note for the fourth.

3. 九、十、十一等连音

九连音、十连音、十一连音(包括十二、十三、十四、十五)等连音,是代替八分拍的连音,这些连音在记谱法上需借用八分拍的时值:

例 5-12

Diagram illustrating the replacement of 9, 10, and 11 (12-15) note triplets with single notes. The examples show the triplet notation and the equivalent single note value (an eighth note) that it replaces.

以下是使用连音的两个例子:

例 5-13

1. 十连音和三连音:

Example 1: Musical notation showing a 10-note triplet (marked with a 10) and a 3-note triplet (marked with a 3). The piece is identified as 格什温《蓝色狂想曲》 (Gershwin 'Rhapsody in Blue').

2. 两个不同分拍的五连音:

Example 2: Musical notation showing two different 5-note triplets (marked with a 5). The piece is identified as 肖邦《夜曲》 (Chopin 'Nocturne').

第四节 复合分拍的连音符

与附点音符的各次分拍的划分不一致的节奏划分,产生的是复合分拍的连音符。复合分拍的连音也有多种,有的是介于附点音符与复合分拍之间(二连音),有的是介于复合分拍与二次分拍之间(四、五连音),还有的是介于二次分拍与三次分拍之间(七、八、九、十、十一连音)。一、三、六、十二这几个数字没有连音,因为附点音符的各次分拍占用了这些数字。附点音符的分拍划分与连音划分的关系如下所示:

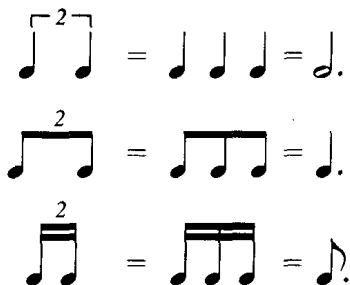
例 5-14

<u>分拍</u>	<u>基本划分</u>	<u>连音划分</u>
附点音符	1	2
复合分拍	3	4、5
二次分拍	6	7、8、9、10、11
三次分拍	12	

1. 二连音

将一个附点音符分为二等分,叫做二连音。与三连音的划分相反,二连音是从三分拍的框架中取得二分拍的结果。二连音在时值上是以二代三。二连音的标记是在二音组的上方或下方记以斜体数字“2”:

例 5-15



下面的作品片段中有二连音的用法，而且两个连续出现的二连音被合并为四连音：

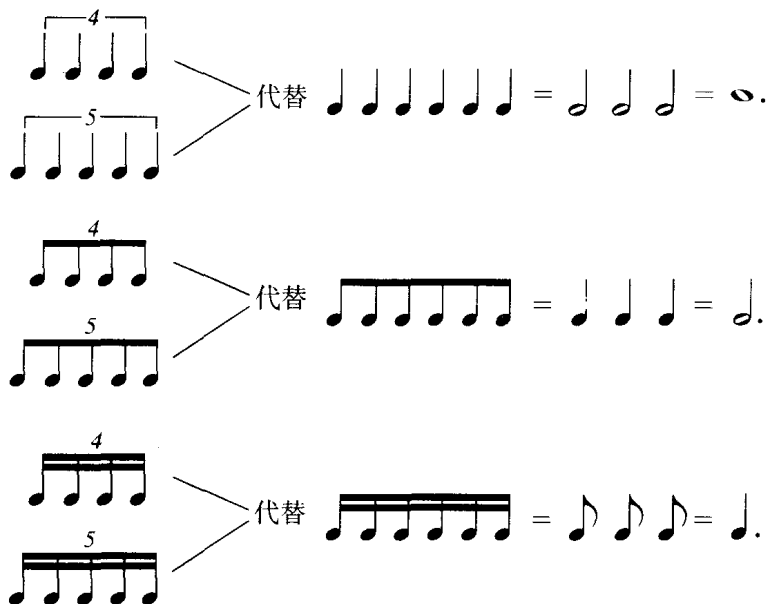
例 5-16



2. 四连音、五连音

四连音和五连音是代替附点音符二次分拍的节奏划分，它们都是借用二次分拍的时值，即“四代六”和“五代六”：

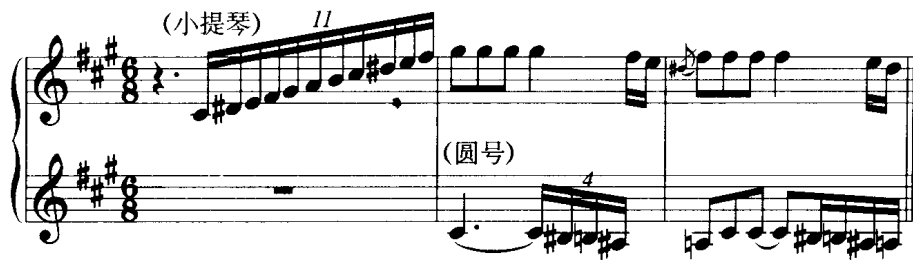
例 5-17



下面的例子为 6/8 拍，先是在小提琴声部出现十一连音(十一代六)，然后在圆号声部出现四连音(四代六)：

例 5 - 18

埃奈斯库《第一罗马尼亚狂想曲》



◎ 四连音的特殊性

四连音是一个特殊的节奏划分,它到底应该借用哪一次分拍的时值,其理论和实践并没有得到统一。我国翻译出版的乐理著作《音乐基本理论》(斯波索宾著),是对我国的乐理体系影响最大的一本书。该书规定了四连音的记谱法是“以多代少”(四代三):

例 5 - 19



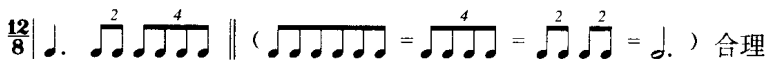
但是,笔者发现,大多数正式出版的作品中的四连音的时值都是借用附点音符的二次分拍的时值,即本章例 5 - 17 所例示的记谱法。该记谱法是“以少代多”(四代六)。

本章例 5 - 16 和例 5 - 18 中出现的四连音都是“四代六”的记谱法。笔者认为,就这两种记谱法而言,四代六比四代三更合理。以例 5 - 16 为例,例中的四连音等于两个二连音的时值,比例是二比一,是合理的。如果按照以四代三的原则,这个四连音应该用四分音符记谱。这样一来,如例 5 - 20 - b 所示,四

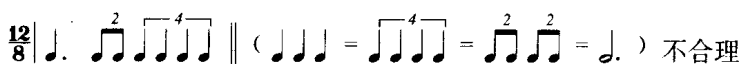
连音和两个二连音的时值比例显然不合乎逻辑。见下面的比较：

例 5-20

a. 原谱是“四代六”：



b. 如果是“四代三”：



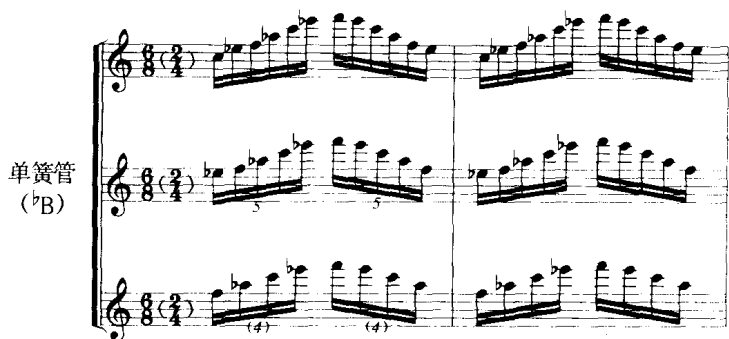
此外,从对等拍子(见第七章)角度看,四代六也更合乎实践的要求。以 $\frac{6}{8}$ 和 $\frac{2}{4}$ 这两个对等拍子(即记录同样节奏的可以相互转换的两种记谱法)为例,请比较两种四连音的记谱法的差别:

例 5-21



例 5-22 是斯特拉文斯基的《春之祭》之“诱拐的献祭”的一个片段,该段落使用了 $\frac{6}{8}$ 和 $\frac{2}{4}$ 两种拍号,这就是对等拍子的用法。注意例中的五连音和四连音均为“以少代多”的记谱法:

例 5-22



当然，我们也不能忽略客观存在的另一方面，即有些音乐出版物中也有采用“四代三”记谱法的四连音。例 5-23 的两个例子就是如此：

例 5-23

舒 曼《狂欢节》



斯克里亚宾《第一钢琴奏鸣曲》

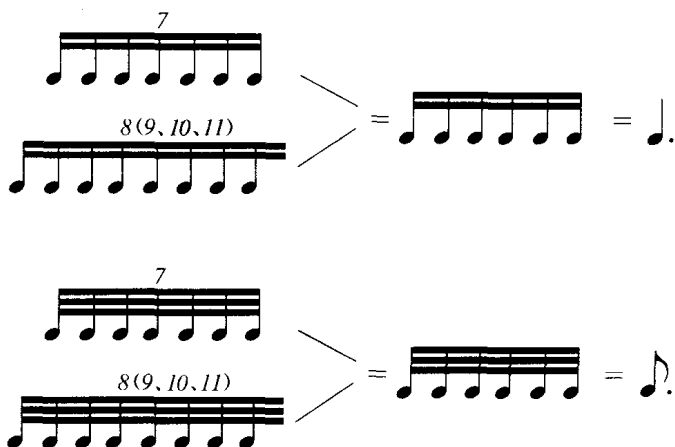


以上几个例子说明，四连音的记谱法确实不只一种。但是，笔者认为，四代六的记谱法比较普遍，也比较合理，因此为本书所提倡。

3. 七、八、九、十、十一连音

从理论上讲，附点音符的二次分拍和三次分拍之间可以有七连音、八连音、九连音、十连音和十一连音，这五种连音借用六分拍的时值而不是十二分拍的时值：

例 5 - 24



以下是使用七连音的实例：

例 5 - 25

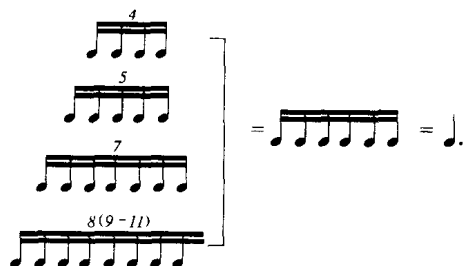
柴科夫斯基《第六交响曲》



◎ 代替六分拍的连音符

笔者提倡在记谱法方面四连音和五连音借用六分拍的时值（即四代六和五代六）。而且通常情况下下七、八、九、十和十一连音也都是借用六分拍的时值。这样一来，实际上上述这七种连音符都是借用六分拍的时值。这一点请读者注意。见下面的例示：

例 5-26



第五节 单纯分拍与复合分拍共享的连音符

在单纯分拍和复合分拍中，某些数字的连音划分是它们各自所独有，另外一些数字的连音划分却是它们两者所共享。请比较这两类分拍的连音划分数字：

例 5-27

单纯音符的连音划分：3、5、6、7、9、10、11、12、13、14、15 等

附点音符的连音划分：2、4、5、7、8、9、10、11、13、14、15 等

对照上面的两组数字，可以找出的两类分拍共享的连音划分数字是：

例 5-28

5、7、9、10、11、13、14、15 等等

例 5-28 的数字所说明的是，五连音、七连音、九连音和十连音等连音，既可以从单纯分拍中划分出来，也可以从复合分拍中划分出来。但是，在不同性质的分拍中，它们所代替的时值是不同的，请比较下例

中同样的连音所代替的不同分拍的时值：

例 5 - 29

五连音:
{

单纯分拍:

=

(

=

)

复合分拍:

=

(

=

)

七连音:
{

单纯分拍:

=

(

=

)

复合分拍:

=

(

=

)

九、十、十一连音:
{

单纯分拍:

=

复合分拍:

=

练习 九

一、写出以下各种连音符所替代的分拍以及总的时值：

1.

代替
{

① (

) = (

)

② (

) = (

)

2.

代替 (

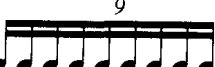
) = (

)

3.  代替 () = ()

4.  代替 () = ()

5.  代替 () = ()

6.  代替 ① () = ()
② () = ()

7.  代替 () = ()

8.  代替 () = ()

9.  代替 ① () = ()
② () = ()

二、根据以下各音符的总时值,写出指定的连音符:

1.  五连音:

7.  十连音:

2.  四连音:

8.  七连音:

3.  二连音:

9.  五连音:

4.  六连音:

10.  九连音:

5.  七连音:

11.  三连音:

6.  十一连音:

12.  四连音:

第六章 音符时值组合法

把音符和休止符按照拍型结构进行组合,叫做音符时值组合法,我们把它简称为音值组合法。将音符时值进行合理的组合,目的是为了便于视谱。音值组合主要体现在八分音符和比八分音符更短的音符的记谱法方面。例如,例 6-1-a(按音值组合法组合)比例 6-1-b(没有按音值组合法组合)更容易视读:

例 6-1



音值组合法的原则是:在便于视谱的前提下,将短时值的音符以“拍”为单位进行组合。

第一节 单拍子的音值组合法

1. 二拍子的组合法($\frac{2}{4}$ 、 $\frac{2}{2}$)

$\frac{2}{4}$ 拍的一小节有四个八分音符时,可以用符杠连接在一起:

例 6-2



有十六分音符或更短的音符时,以四分音符时值为一组,用符杠连接:

例 6-3



休止符也按照上述的原则,体现拍子的单位划分:

例 6-4



$\frac{2}{2}$ 拍的连续八分音符以二分音符的时值为单位分组:

例 6-5



当出现三连音或十六分音符时,按照四分音符的分拍时值组合:

例 6-6



注意休止符的用法:

例 6-7



2. 三拍子的组合法($\frac{3}{4}$ 、 $\frac{3}{8}$)

在 $\frac{3}{4}$ 拍里,八分音符可以分开三组,也可以连接起来:

例 6-8



休止符的用法:

例 6-9



有十六分音符或更短的音符时,按拍分成三组:

例 6-10



在 $\frac{3}{8}$ 拍里,连续的八分音符一般不分开,因为这样更便于视谱:

例 6-11



有十六分音符或更短的音符时,可采用两种组合法,一是用符杠全部连接起来(例 6-12-a),二是用最外边的符杠保持连接,里边的符杠按单位拍断开(例 6-12-b):

例 6-12



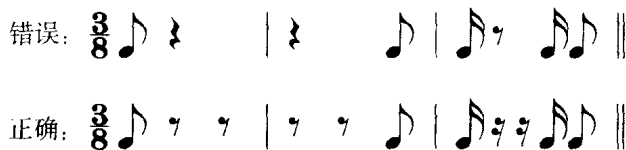
出现十六分音符三连音时,应该按单位拍分开:

例 6-13



注意休止符的用法:

例 6-14



第二节 单纯复拍子的音值组合法

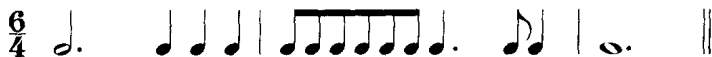
1. 四拍子的组合法($\frac{4}{4}$)

$\frac{4}{4}$ 拍的组合法与 $\frac{2}{2}$ 拍相同,这里不再赘述。

2. 六拍子的组合法($\frac{6}{4}$ 、 $\frac{3}{2}$)

六拍子是由两个三拍子组合而成,因此,六拍子的时值组合应该体现出两个三拍子的结构。 $\frac{6}{4}$ 拍按照两个 $\frac{3}{4}$ 拍关系组合:

例 6-15



休止符的用法也要注意：

例 6-16

错误： $\frac{6}{4}$ — — ♩ ♩ ||

正确： $\frac{6}{4}$ —· ♪ ♩ ♩ ||

$\frac{6}{8}$ 拍是由两个 $\frac{3}{8}$ 拍组合而成，因此，按照两个 $\frac{3}{8}$ 拍进行组合即可：

例 6-17



3. 九拍子和十二拍子的组合法($\frac{9}{8}$ 、 $\frac{12}{8}$)

$\frac{9}{8}$ 和 $\frac{12}{8}$ 这两种拍子的组合法和 $\frac{6}{8}$ 拍的原则相类似，即： $\frac{9}{8}$ 拍按照三个 $\frac{3}{8}$ 拍组合， $\frac{12}{8}$ 拍按照四个 $\frac{3}{8}$ 拍组合。

例 6-18



第三节 混合复拍子的组合法

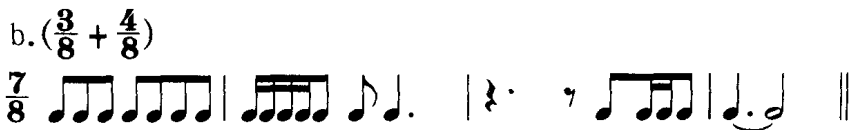
1. 五拍子的组合法($\frac{5}{8}$)

$\frac{5}{8}$ 是由 $\frac{3}{8} + \frac{2}{8}$ 或 $\frac{2}{8} + \frac{3}{8}$ 组成。音值组合应该体现出这两个单拍子

例 6-19



例 6-20

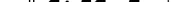


◎ 拍子与舞曲

各种舞曲都和拍子有密切的关系。特定的拍子和伴奏音型是形成各种舞曲风格的必不可少的要素。以下是几种常见的舞曲，都使用特定的拍子和伴奏音型。

一、古典舞曲

圆舞曲(Waltz): $\frac{3}{4}$ 

玛祖卡舞曲(Mazurka): $\frac{3}{4}$ 

塔兰台拉舞曲(Taratella): $\frac{6}{8}$ 

探戈舞曲(Tango): $\frac{2}{4}$

波尔卡舞曲(Polka): $\frac{2}{4}$ 

二、现代舞曲

摇摆爵士乐 (Swing): $\frac{4}{4}$ 

伦巴 (Rumba): $\frac{4}{4}$

恰恰 (Cha - cha): $\frac{4}{4}$ 

波萨诺瓦 (Bossa Nova): $\frac{4}{4}$

第四节 变换拍子

同一音乐作品中使用两种以上的拍子，叫做变换拍子。变换拍子的使用分为两种情况，一种是有规律地（即相隔同样的小节数）交替使用两种或两种以上的拍子（例 6-21），另一种是无规律地（即相隔的小节数不同）使用几种拍子（例 6-22）。无论变换拍子是否有规律，都可以在乐曲开始的地方把拍号一并标明（如例 6-21-b），或是分别在乐曲变拍子的开始小节标明拍号（如例 6-21-a 和例 6-22）：

例 6-21（有规律的变换拍子）

陈刚编曲《阳光照耀着塔什库尔干》



例 6-22（无规律的变换拍子）

广西京族民歌《出海歌》



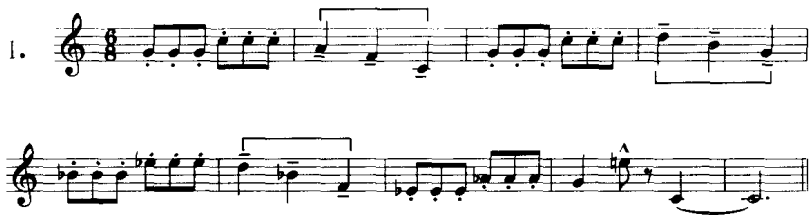


◎ Hemiola

hemiola 是希腊语 3:2 的意思。西方人把 $\frac{6}{8}$ 拍与 $\frac{3}{4}$ 拍的交替或 $\frac{3}{8}$ 拍与 $\frac{3}{4}$ 拍的交替叫做 hemiola。换句话说,在 $\frac{6}{8}$ 拍中不使用两个附点四分音符而用三个四分音符,或在 $\frac{3}{8}$ 拍中出现跨越两个小节的三个四分音符的节奏,都叫做 hemiola。 $\frac{6}{4}$ 或 $\frac{3}{4}$ 拍里也可以出现与 $\frac{6}{8}$ 拍一样的 3:2 的节奏。Hemiola 的形式早在文艺复兴时期的作品中就能见到。以下是一个带有 hemiola 节奏的例子:

例 6-23

L. 伯恩斯坦《西区的故事》



勃拉姆斯 Op. 59, No. 1



3:2 的节奏也可以用对位的方式同时使用:

例 6-24



第五节 自由拍子

自由拍子是指乐曲的节拍比较自由，节奏运动完全脱离了拍子的强弱规律。换句话说，就是失去了节拍组织，音符的长度很自由，可以由演唱或演奏者自由发挥；自由拍子中会经常出现延长记号“ $\frown$ ”。在中国的歌曲、乐曲和戏曲中使用自由拍子时，一般把“サ”（“散”字的简写）写在乐曲的开始小节，往往还在曲首使用“节奏自由”、“速度自由”等术语。

自由拍子的音值组合没有什么固定的原则，只要便于视谱即可。

例 6-25 是一个自由拍子的片段，小节线是不确定的，所以用的是虚线：

例 6-25

贵州布依族民歌《想唱歌》

(尤 啊) 布依、汉族, 都爱跳舞唱歌,

日落就想唱, 吃(哩)饭(勒)无心肠。

在西方音乐中，自由拍子的写法往往用于作品的局部段落。例如，古典协奏曲的华彩段一般都是用自由拍子写成的技巧比较华丽的段落。华彩段的开头多数标有术语“ad libitum”（随意）。例 6-26 是柴科夫斯基为大提琴与乐队而作的《罗可可主题变奏曲》的华彩段的片段：

Largamente

柴科夫斯基《罗可可主题变奏曲》



练 习 十

一、根据以下节奏的音值组合法判断拍子,在括号内填写拍号:

1. () ½. || 2. () ½. ¼ || 3. () ½. ¾. ||

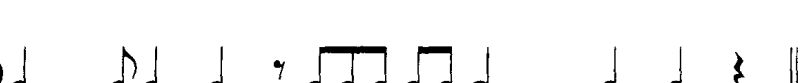
4. () ½ ¼ ¼ || 5. () ½ ¼ ¾ || 6. () 1. ½ ¾ ||

7.

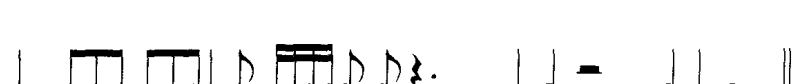
8.

9.

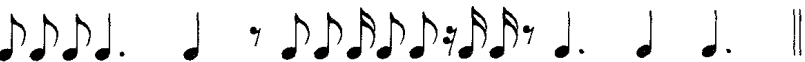
二、为下列各题划出小节线并在括号内写出拍号：

1. () 
2. () 
3. () 
4. () 

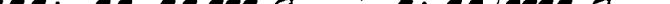
三、改正下列各例中音值组合方面的错误：

1. $\frac{2}{4}$ 
2. $\frac{4}{4}$ 
3. $\frac{6}{8}$ 
4. $\frac{3}{4}$ 

四、将下列各节奏群按指定的拍子做音值组合并划出小节线：

1. $\frac{4}{4}$ 
2. $\frac{6}{8}$ 

3. $\frac{9}{8}$

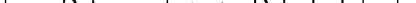
4. $\frac{12}{8}$ 

五、将以下各例中缺少的时值用休止符加以补充，把休止符写在括号里：

1. $\frac{2}{4}$ ♩. ♪ | ♪() | () ♪ | ♩ ‰ ||

2. $\frac{3}{4}$ ♩ ♪() ♩ | ♩ () ♩ () ♩♯ | ♩.

3. $\frac{2}{4}$ () | () ||

4. $\frac{6}{8}$ 

第七章 音乐的速度、拍子的 对等与互换

音乐的速度是指一首音乐作品或一个段落的快慢。确切地说，速度就是节拍循环的频率。音乐的速度可用两种方法标明，一是速度用语，二是节拍器速度指示。

第一节 速度用语

1. 速度用语

用以指示音乐速度的文字叫做速度用语。按照国际通行的习惯，五线谱的速度用意大利术语标明，有关术语写在乐曲开头的五线谱上面。乐曲中间的段落有速度变化时，用新的速度用语。不过，历来有很多作曲家也采用本国的文字标明速度。如法国的德彪西和拉威尔就采用法文。中国作曲家的作品也往往用中文指示速度。但是，为了便于国际交流，还是用意大利文更好。

笼统地说，速度可以分为三大类：慢速、中速和快速。每一种速度都是相对的，中速比慢速快多少，或中速比快速慢多少，都不是很明确。以下是常见速度用语的意大利文和中文术语的对照：

例 7-1

速度范围	意大利文	中文
慢 速	Grave	庄 板
	Largo	广 板
	Lento	慢 板
	Adagio	柔 板
	Larghetto	小广板
	Andante	行 板
	Andantino	小行板
中 速	Moderato	中 板
快 速	Allegretto	小快板
	Allegro	快 板
	Presto	急 板
	Prestissimo	最急板

2. 补充用语

为了准确地标明速度，可以在基本的速度用语的前面或后面使用一些副词或形容词做为补充。例如，Meno allegro 即不太快的快板。以下是常见补充用语的意大利文和中文的对照：

例 7-2

意大利文	中 文
molto	很
assai	非 常
meno	不太多
possibile	尽可能
poco	一点点
più	更多一些
non troppo	但不过分
sempre	始终、永远

3. 渐快和渐慢用语

以下是乐曲的速度逐渐加快和减慢的术语：

例 7-3

类 别	意大利文(简写)	中 文
加速的用语	accelerando(accel.)	(逐渐)渐快
	affrettando(affrett.)	(急忙)渐快并渐强
	incalzando(incalz.)	
	stringendo(string.)	
	doppio movimento	快一倍
	doppio tempo	
	più mosso	更 快
	più moto	
	veloce	
	velocissimo	尽可能地快
减速的用语	allargando	渐慢渐强
	calando(cal.)	渐慢渐弱
	mancando(manc.)	渐慢渐弱并消失
	morendo(mor.)	
	smorzato	
	molto meno mosso	很慢,大约慢一倍
	rallentando(rall.)	渐慢但不渐弱
	ritardando(ritar.)	
	slentando	渐慢,更宽松
	slargando	渐 慢
	ritenuto(rit.)	渐 慢

4. 恢复原速的用语

当使用了渐快、渐慢的术语之后,要求乐曲恢复到原来的速度时,需采用下面的术语:

例 7-4

意大利文	中 文
a tempo	恢复原速
tempo primo	
Tempo I(T.I.)	

5. 自由速度用语

自由速度或自由拍子(即散拍子)的用语如下:

例 7-5

意大利术语	中 文
ad lib. (ad libitum)	拍子自由
a piacere	
Tempo rubato	自由伸缩拍子

6. 同速用语

当对等拍子之间相互转换,但不改变速度时,使用同速术语 (l'istesso tempo)。

◎ 关于意大利术语

17 世纪时,意大利作曲家和演奏家称霸于整个欧洲乐坛,因此,意大利语在当时就成为了音乐的“官方”语言。在后来的几个世纪里,意大利人在音乐舞台上逐渐失去了统治地位。但意大利对音乐的影响太大了,所以使用意大利语的习惯一直保留到今天。

练 习 十 一

将以下意大利术语和相对应的中文术语划线连接：

- | | |
|----------------|--------|
| 1. accelerando | 渐快 |
| rit. | 渐慢渐强 |
| a tempo | 渐慢 |
| allargando | 恢复原速 |
| sempre | 小快板 |
| Allegro | 中板 |
| Presto | 急板 |
| Moderato | 始终 |
| 2. non troppo | 渐慢 |
| string. | 不过分 |
| tempo I | 恢复原速 |
| andante | 广板 |
| largo | 行板 |
| lento | 慢板 |
| allegretto | 渐快渐强 |
| ritar. | 小广板 |
| 3. Grave | 拍子自由 |
| più mosso | 庄板 |
| ad lib. | 一点点 |
| tempo rubato | 非常 |
| poco | 自由伸缩拍子 |

assai	很慢
molto meno mosso	尽可能
possibile	更快

第二节 节拍器速度

1. 节拍器

节拍器是一种计算乐曲速度的金字塔形机械装置，由奥地利人梅智尔于 1812 年发明。节拍器上有摆(类似钟摆)，摆上有一个定位滑块可以上下移动。滑块在摆上的位置越高，其均匀摆动的速度就越慢，滑块的位置越低，摆动的速度就越快。意大利术语只能大致地说明乐曲的速度，要准确地标明速度，可以通过节拍器测速之后，标出节拍器速度。节拍器速度是表示每分钟拍数的记号。拍(和拍号一样)可以是任何时值的音符。节拍器速度的标记方式如下：

例 7-6

$$\text{M.M. } \text{♩} = 120 \text{ 或 } \text{♩} = 120$$

“M.M.”是外文“Maelzel Metronome”(梅智尔节拍器)的缩写，“M.M.”可以省略。“♩ = 120”的意思是每分钟演奏 120 个四分音符。自从有了节拍器之后，作曲家往往同时采用术语和节拍器速度来标明速度。贝多芬(最早采用节拍器速度的作曲家)就是其中之一。例如，他的《第 29 钢琴奏鸣曲》的开头标记是：

例 7-7

$$\text{Allegro } (\text{♩} = 138)$$

快速的复拍子诸如 $\frac{6}{8}$ 、 $\frac{9}{8}$ 、 $\frac{12}{8}$ 等拍子多数以附点四分音符为单位标记速度，而不以八分音符为单位：

例 7-8

同一速度: $\left\{ \begin{array}{l} \text{常用: } \text{♩} = 70 \\ \text{很少用: } \text{♩} = 210 \end{array} \right.$

2. 乐曲长度的计算方法

确定了节拍器速度,全曲的长度就可以推算出来。计算公式为:

例 7-9

$$\frac{n \times t}{m}$$

m 代表节拍器速度数字, t 代表小节数, n 代表每小节的拍数。例如,如果一个作品共 210 小节, $\frac{4}{4}$ 拍, 节拍器速度为 $\text{♩} = 100$, 全曲的长度应该是:

例 7-10

$$\frac{4 \times 210}{100} = 8.4 (8 \text{ 分 } 24 \text{ 秒})$$

◎ 谁是节拍器的发明人

历史上一直认为 J. 梅智尔是节拍器的发明者。但是,最新的研究表明,梅智尔可能是从荷兰阿姆斯特丹的温克尔(D.N. Winkel)那里窃取了构思。也就是说,今天人们开始怀疑梅智尔是不是节拍器的真正发明人。

3. 速度用语和节拍器速度

节拍器的面板上都有速度标记和调节刻度。但是,并不是所有的节拍器都采用统一的速度标记,拍数的定法也不尽相同。例如,有的节拍器上, *Larghetto* 位于 *Largo* 与 *Lento* 之间,还有的节拍器采用另外的顺序,把 *Larghetto* 放在 *Lento* 之后。人们对慢速类的标记如 *grave*、*largo*、

lento 和 adagio 的理解和使用也不一致。下表是一个对照表,左侧列出了 1815 年梅智尔发表的节拍器每分钟拍数与速度用语对照表,共分六个级别;右侧是根据缪天瑞先生的《基本乐理》编制的节拍器每分钟拍数与速度用语对照表,共分十二个级别:

例 7-11

梅智尔拍数与速度用语关系对照表			缪天瑞拍数与速度用语关系对照表		
分级	术 语	每分钟拍数	每分钟拍数	术 语	分级
1	Largo	40 - 70	40 - 44	Grave	1
			46 - 50	Largo	2
			52 - 54	Lento	3
			56 - 58	Adagio	4
			60 - 63	Larghetto	5
			66 - 68	andante	6
2	Larghetto	72 - 98	69 - 84	andantino	7
			88 - 104	moderato	8
3	Adagio	100 - 122	108 - 126	allegretto	9
4	Andante	126 - 154	132 - 176	allegro	10
5	Allegro	158 - 184			
6	Presto	186 - 208	184 - 220	presto	11
			208	prestissimo	12

第三节 对等拍子

对等拍子是指拍号不同,拍型相同的拍子。拍型相同就意味着对等拍子之间可以相互替代,即同样的音乐可采用两种不同的拍号记谱。例如,打拍子时,快速的 $\frac{6}{8}$ 、 $\frac{9}{8}$ 、 $\frac{12}{8}$ 等拍子往往是以附点四分音符为一拍,分别打成二拍、三拍和四拍。节拍器速度标记也是以附点四分音符为单位。对等拍子主要有以下三组:

1. $\frac{2}{4}$ 拍和 $\frac{6}{8}$ 拍

$\frac{2}{4}$ 拍为二拍子。 $\frac{6}{8}$ 拍一方面为六拍子,另外一方面也可以看作是以附点四分音符为一拍的二拍子(英、美体系称之为复合二拍子),尤其在速度较快时,这一点会更明显。因此, $\frac{2}{4}$ 拍和 $\frac{6}{8}$ 拍之间就存在着对等关系。下面的两行例子记录的是相同的节奏,但采用了不同的拍号,借助于连音记号就可以实现这两个拍子之间的对等。下例的 a 和 b 之间为对等拍子:

例 7-12

对等拍子:



2. $\frac{3}{4}$ 拍和 $\frac{9}{8}$ 拍

把 $\frac{9}{8}$ 拍看成以附点四分音符为一拍,它就是三拍子(英、美体系称之为复合三拍子),因而可以和三拍子对等。 $\frac{3}{4}$ 和 $\frac{9}{8}$ 拍的对等关系如下例所示:

例 7-13

对等拍子:



3. $\frac{4}{4}$ 拍和 $\frac{12}{8}$ 拍

把 $\frac{12}{8}$ 拍看成以附点四分音符为一拍,它就是四拍子(英、美体系称之为复合四拍子),因而可以和四拍子对等。 $\frac{4}{4}$ 和 $\frac{12}{8}$ 拍的对等关系如下例所示:

例 7-14

对等拍子:



4. 与对等拍子相关的术语

当同一部音乐作品里出现对等拍子的拍号转换,但是拍的速度不变时,必须使用“速度相同”这个术语,意大利文是 *l'istesso tempo* 或 *lo stesso tempo*。比如, $\frac{3}{4}$ 转 $\frac{9}{8}$ 拍或 $\frac{2}{4}$ 转 $\frac{6}{8}$ 拍时,前后两种拍号的对等关系为: $\text{♩} = \text{♩}$ 。

第四节 可互换拍子

拍子相同,拍子单位不同,这样的拍子是可以互换的,所以叫做可互换拍子。任何一种拍子都有至少一个可以互换的另一种拍子。以三拍子为例, $\frac{3}{4}$ 拍和 $\frac{3}{8}$ 拍之间是可以互换的关系:

例 7-15

可互换拍子:



从上例 $\frac{3}{4}$ 拍和 $\frac{3}{8}$ 的互换关系可以看出,可互换拍子之间的转换是以改变拍子单位为基础。在这里,把 $\frac{3}{4}$ 拍改换为 $\frac{3}{8}$ 拍,只需将 $\frac{3}{4}$ 拍的所有音符的时值缩短一半即可;反之, $\frac{3}{8}$ 拍改换 $\frac{3}{4}$ 拍,将 $\frac{3}{8}$ 拍里所有的音符时值扩大一倍即可。

下面的每一对同拍子之间均可互换:

例 7-16

二拍子: $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{2}{8}$

三拍子: $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{3}{8}$

四拍子: $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{4}{8}$

五拍子: $\frac{5}{4}$ 、 $\frac{5}{8}$

六拍子: $\frac{6}{4}$ 、 $\frac{6}{8}$

七拍子: $\frac{7}{4}$ 、 $\frac{7}{8}$

九拍子: $\frac{9}{8}$ 、 $\frac{9}{16}$

可互换拍子为作曲家提供了记谱法的可选性。一般说来,可互换拍子之间的变动并不影响音乐的表现意义,甚至连速度也不会影响。例如,像《十五的月亮》这首歌,原作用 $\frac{2}{4}$ 拍记谱(例7-17-a),我们把拍子改为 $\frac{3}{4}$ 拍(例7-17-b),使用同样的速度用语:

例 7-17

铁 源、徐锡宜《十五的月亮》

稍慢 $\text{♩} = 60$

a. 

稍慢 $\text{♩} = 60$

b. 

比较上面的两例,除了记谱法不同,音乐本身没有差别。如果标记节拍器速度,需要根据拍号改变拍子单位。假如,例7-17-a的节拍器速度是 $\text{♩} = 60$ (以四分音符为单位),例7-17-b的节拍器速度应该是 $\text{♩} = 60$ (以二分音符为单位)。

第五节 指挥图式

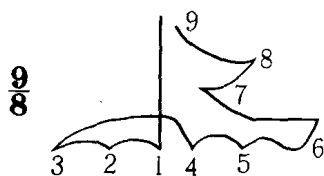
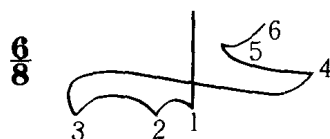
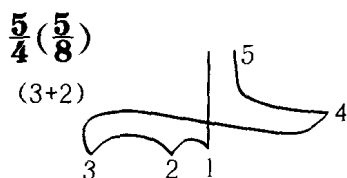
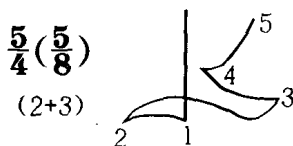
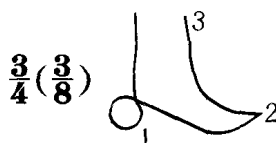
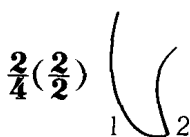
今天的乐队和合唱队均离不开指挥。指挥的任务之一就是“打拍子”,目的是使演奏者或演唱者按照击拍手势演奏或演唱出统一而又明确的节奏和速度。学习音乐的人,不能不了解指挥的知识。

虽然大多数指挥家都有各自独特的指挥手势,但万变不离其宗,他们都遵循了以下的基本原则:

1. 每一小节的第一拍(即强拍)向下击拍。
2. 每一小节的最后一拍向上击拍。
3. 在次强拍上改变击拍方向(向左或向右)。

以下是常见拍子的指挥图式：

例 7-18



初学者在练习视唱时,可结合指挥图式进行练习,这有助于学习者建立节奏感和增强对节拍运动的理解。

◎ 指挥史话

指导合唱团和乐队合唱或合奏的人叫做指挥。指挥的任务主要是控制演奏的速度和节奏,最终的目的是正确地表达乐曲的精神和作者的意图。指挥时,右手负责击拍,左手辅助右手击拍或做表情提示。

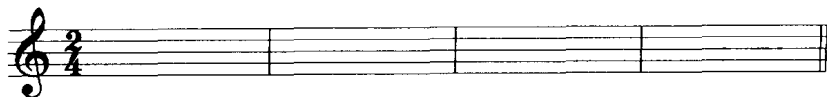
指挥艺术发源于欧洲。据记载,古希腊时代就已经有了指挥行为。那时,有的人用手指,有的人用头指挥,有的人用一卷谱纸指挥,还有的人用系着手帕的木棍指挥。17世纪曾发生过有关指挥的不幸事件:法国音乐家吕利平时喜欢用手杖指挥,1687年在一次为庆祝法国国王身体康复而举行的音乐会上,吕利失手用手杖击伤自己的足背,最后竟不治身亡。

在巴洛克时期，一般由古钢琴手向小提琴手颌首示意，然后小提琴手用弓子引导乐队演奏。这种指挥者，只能给乐队提示出强拍和节拍速度。到了 19 世纪中叶之后，各地成立的交响乐团越来越多，乐队作品的旋律、节奏及和声也越来越复杂，指挥的作用也就越来越重要，于是，指挥便发展成一门艺术，成为一种专业。

近代指挥法开始于柏辽兹和瓦格纳等人的时代，经过他们的改革之后，指挥法更加完善、更加受重视，而且从那时候起，用指挥棒指挥就成为规范并且一直延续到今天。

练习十二

一、将下列各题按指定的拍号转换为对等拍子记谱:



3. 

二、将下列各题按指定拍号(可互换拍子)重新记谱:

1.

2.

3.

第八章 乐谱常用的记号和术语

前面的章节主要涉及音的高低、长短记号。除此之外,还有很多其它记号。本章将介绍演奏法、力度和简写记号。这些记号是准确记录或演奏音乐所必不可少的组成部分。

第一节 演奏法的记号

1. 连音线

划在不同音高上的弧线叫做连音线或连线,该记号表示弧线内的音要唱或奏得连贯。注意连音线和“延音线”的区别。

例 8-1



◎ 弧线的用法

弧线除了可以用作连音线、延音线之外,还有其它的作用。一种是记在乐句的上方或下方,叫做分句线。另一种是记在一字多音的音符上方或下方,叫做音节线,表示弧线内的音必须一气呵成,不能断开。见下面的例示:

例 8-2

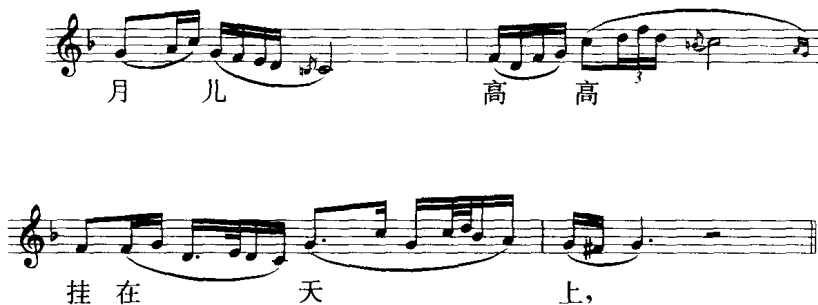
1. 分句线

格里格《农夫之歌》



2. 音节线 (一字多音)

张敬安、欧阳谦叔《洪湖赤卫队》



2. 断音记号

1) 短断音 (Staccatissimo)。用三角“▼”表示。对于标记有短断音记号的音,只演奏其原时值的四分之一,这是最短促的断音。

2) 半断音 (Staccato)。用圆点“·”表示。对于标记有半断音记号的音,只演奏其原时值的二分之一。

3) 微断音 (Mezzo staccato)。用弧线和圆点表示。对于标记有微断音记号的音,只演奏其原时值的四分之三,即音与音之间微微断开即可。

例 8-3

短断音 半断音 微断音

记谱:

演奏:

简谱里的断音记号只有两种,一种是断音记号(不分短断音和半断音),用记在音符上面的三角“▼”表示,断音的时值长度由演唱、演奏者酌情掌握。另一种是微断音记号,用三角加连线表示:

例 8-4

断音 断音 微断音

记谱:

演奏:

3. 换气记号

换气记号用“V”(也用“,”或“#”)表示。该记号表示在此处换气。

例 8-5

邬大为、魏宝贵词 铁 源曲
《在那桃花盛开的地方》

我愿驻守 在 风 雪 的 边 疆!

4. 琶音记号

该记号主要用于键盘乐器和吉他等能演奏和弦的乐器。该记号为垂直的波浪线,写在和弦的左侧,表示把和弦音像竖琴那样由低到高

演奏:

例 8-6

记谱: 演奏:

简谱记谱: 演奏:

5. 延长记号

延长记号用“ $\circ$ ”表示。延长记号记在音符或休止符上,表示该音符或休止符的时值可以适当延长:

例 8-7

记在双小节线上的延长记号表示此处为乐曲的终止。见本章例 8-20。

6. 滑音记号

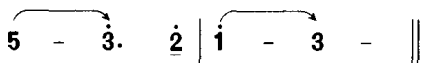
两音之间的斜线(或曲线)叫做滑音记号。该记号表示由前一音高滑到后一音高,主要用于声乐、弦乐和长号等乐器:

例 8-8

上滑音 下滑音 上滑音 下滑音

简谱的滑音用带箭头的弧线表示：

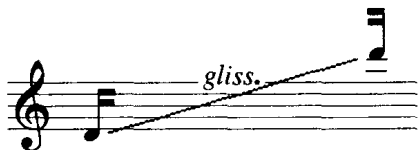
例 8-9



7. 刮奏记号(glissando)

刮奏也叫级进滑音,专门用于键盘乐器。记谱法是,只记一个开始音和一个结束音,在两个音的中间划一条斜线,写上“gliss.”。除非有特殊要求,刮奏一般是(用拇指或中指的指甲)在白键上滑动演奏。记谱法如下所示:

例 8-10



8. 钢琴的记号

1) 强音踏板 *ff* 和 *

“*ff*.”是 *pedal* (踏板) 的简写,标在钢琴谱表的下方,表示用右踏板,该踏板的作用是加强和延续弹出的音。* = *senza*, 表示放开踏板。

2) 左踏板 *Una corda*

“*Una corda*”意为用左踏板(有三个踏板的则指当中的一个),该踏板的作用是只奏响一根弦。

3) 划分左、右手的记号

钢琴乐谱中指示左、右手的缩写多数采用以下五国文字之一:

中 文	意大利文	英、德文	法 文	俄 文
左 手	m. s.	L. H.	m. g.	Л. П.
右 手	m. d.	R. H.	m. d.	П. П.

第二节 力度记号

用以表示强弱即音量大小的记号叫做力度记号。音乐的力度标记主要有三种,即段落性力度记号、渐变性力度记号和个别加强记号。所有的意大利文力度记号均用斜体字。

1. 段落性力度记号

用以指示一个音乐段落开始并保持于何种力度的记号叫做段落性力度记号。国际上多数都采用意大利术语的缩写做为段落性力度记号。力度记号只能指示出相对的力度水平。例如,我们只知道 *mf* 比 *p* 强,但强多少呢,这只能由演奏者根据经验酌情而定。以下是常用的段落性力度记号的意大利文和中文的对照:

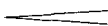
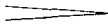
例 8-11

意大利术语缩写	意大利术语	中文术语
<i>pp</i>	<i>piànissimo</i>	很 弱
<i>p</i>	<i>piano</i>	弱
<i>mp</i>	<i>mezzo - piano</i>	稍 弱
<i>mf</i>	<i>mezzo - forte</i>	稍 强
<i>f</i>	<i>forte</i>	强
<i>ff</i>	<i>fortissimo</i>	很 强

2. 渐变性能力记号

表示逐渐变强或逐渐变弱的记号叫做渐变性能力记号。这类记号有两种,一种是渐强记号,另一种是渐弱记号。这两种记号都可以用两种形式表达:一种是用图形符号,另一种是用意大利术语或简写术语:

例 8-12

中文术语	意大利术语	意大利术语简写	图形符号
渐 强	<i>crescendo</i>	<i>cresc.</i>	
渐 弱	<i>decrescendo</i>	<i>decresc.</i>	
	<i>diminuendo</i>	<i>dim.</i>	

3. 个别加强记号

个别加强记号的作用是将个别的音或和弦的音量加强。主要有以下几种:

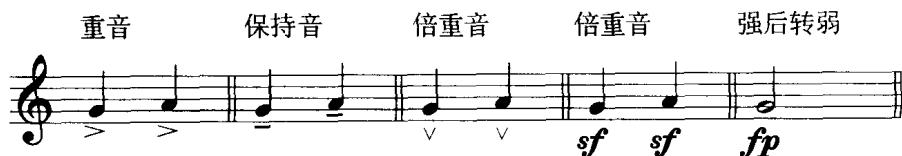
1) 重音记号(Rinforzando):“>”。表示一个音或和弦突然加强。

2) 保持音记号(Marcato):“-”。表示一个音或一个和弦加强音量并保持时值。

3) 倍重音记号(Sforzando):“^”。表示比“>”更强。也可以用 *sf* 或 *sfz* 表示。

4) 强后转弱记号(Forte - piano):“*fp*”。表示以强音开始然后转弱。

例 8-13



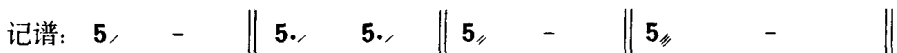
第三节 反复记号

用以代表各种反复的简写记号叫做反复记号。反复记号可以简化记谱和方便视谱。

1. 同音反复记号

同音反复也叫做“震音”(Tremolo),该记号主要用于器乐曲。其记谱法是只写出一个代表反复音总长度的音符,然后在音符的上面或下面划斜线。如果反复音的时值是八分音符,就划一条斜线;如果是十六分音符,就划两条斜线;如果是更短的时值,就划三条斜线:

例 8-14



2. 二音音组反复记号

二音音组反复时,可采用类似同音反复的记号,即把二音音组反复的总时值写出来,同时在两音之间划斜线,一条斜线代表八分音符,二条斜线代表十六分音符,其余类推。

例 8-14



3. 三音音组和多音音组反复记号

三个音或三个以上的音构成的音组反复时,一般先写出标准的音型,随后用写在右侧的斜线表示该音组原样反复:

例 8-16



4. 小节反复记号

一小节反复用“%”记号表示:

例 8-17



两小节反复用骑在小节线上的“%”记号表示:

例 8-18

记谱:

演奏:



5. 段落反复记号

段落(或四小节以上)反复,一般用加双圆点的反复记号(||: ||)表示。该记号表示圆点内的部分需要重复。如果乐曲是从头开始反复,前面的(||:)记号可以省略。如果反复部分的结尾有变化,可用跳越(换尾)记号(||: ||)。下面的图解说明了反复记号的用法:

1. ||: || 2. ||: ||)。下面的图解说明了反复记号的用法:

例 8-19

a. 记谱: ||: A | B | ||

演奏: $\text{| A | B | A | B | ||}$

b. 记谱: $\text{||: A | B | || 1. C | 2. C | ||}$

演奏: $\text{| A | B | A | C | ||}$

◎ 跳越记号的其它写法

跳越记号的 1. 叫做第一结尾, 记号 2. 叫做第二结尾。在较早的音乐出版物里, 跳越记号也采用罗马数字, 记做 I. II. , 甚至还有更复杂的写法, 在罗马数字后面加上意大利术语的缩写: I ma II da 。ma 是 Prima volta (第一结尾) 的缩写, da 是 Seconda volta (第二结尾) 的缩写。

6. 段落反复术语

1) Da capo 与 Fine(∩)

规模较大的乐曲需要反复开始的段落时,用标记在曲尾的 *D.C.* 表示。*D.C.* 是意大利术语 *Da Capo al Fine* 的缩写,意思是从头开始并在“*Fine*”的标记处结束。也可以用放在双小节线上的延长记号“∩”代替 *Fine*。下面的图解说明了该术语的用法:

例 8-20

记谱:		<u>A</u>		<u>B</u>		<u>C</u>	
			<i>Fine.</i>			<i>Da Capo</i>	
演奏:		<u>A</u>		<u>B</u>		<u>C</u>	<u>A</u>

记谱:		<u>A</u>		<u>B</u>		<u>C</u>	
			∩			<i>Da Capo</i>	
演奏:		<u>A</u>		<u>B</u>		<u>C</u>	<u>A</u>

2) D.S. 与 ∂

规模较大的乐曲需要从前面的某一点(不是从头)反复时,用标记在结尾的 *D.S.* 表示。*D.S.* 是意大利术语 *Dal Segno* 的缩写,意思是从标有“∂”(Segno 是“∂”记号的意大利语名称)记号的地方开始反复。请看下面的图解:

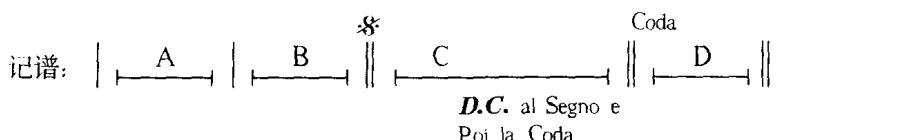
例 8-21

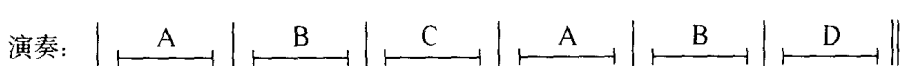
记谱:		<u>A</u>		<u>B</u>		<u>C</u>		<u>D</u>	
				<i>Fine.</i>				<i>D.S.</i>	
演奏:		<u>A</u>		<u>B</u>		<u>C</u>		<u>D</u>	<u>B</u>

3) D.C. al Segno e poi la Coda

规模较大的乐曲需要从头开始反复并另外接尾声时，用标记在结尾的 D.C. al Segno e poi la Coda 表示。该术语的意思是从头开始到 ♯，然后接尾声 (Coda, 尾声)。请看下面的图解：

例 8-22

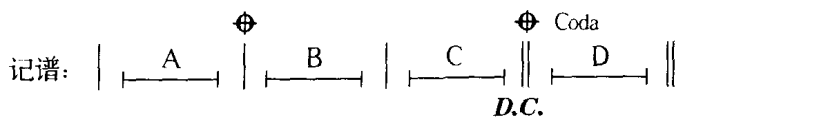
记谱： 

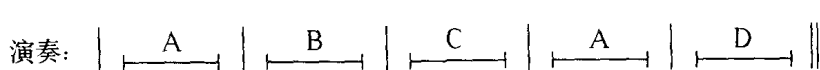
演奏： 

4) 对接记号“⊕”

对接记号 (⊕) 一般成对使用。乐曲第一次经过该记号时不用管它，当第二次演奏到该记号时，由该记号跳至乐曲后面另一个 (⊕) 记号处继续演奏。第二个 (⊕) 记号处开始的部分往往是尾声，所以一般都会同时标记有“Coda”。见下面的图解：

例 8-23

记谱： 

演奏： 

◎ 不同小节线的用法

小节线有两种:即单小节线和双小节线。单小节线又分为实线和虚线。双小节线分为双细小节线(两根细线)和终止线(一细一粗)。

1. 单小节线的用法:

实线用于按拍号划分的小节。虚线用于散板(自由拍子)的分节,一般用于重音之前。下面的例子说明了虚线小节线的用法:

例 8-24

贵州苗族民歌《山里阳雀叫得昂》



2. 双小节线的用法:

双细小节线一般用在乐曲划分段落的地方。使用段落反复术语的时候,在标记 *D.C.*、*D.S.* 和 $\&$ 的地方应该使用双细小节线(见本章例 8-20-23)。终止线(||)是作品结束的标志。独立的作品的结束处应该使用终止线,交响曲和组曲等套曲中各独立的乐章以及歌剧中各独立的段落结束处也都应该使用终止线。

第四节 表情术语

表情术语一般由形容词或副词词组构成,它能集中地概括出乐曲或歌曲的基本情绪。表情术语记在音乐作品的段落开始处,其作用是给演唱者或演奏者准确地理解作品提供帮助。五线谱多数采用意大利

语，我国的简谱作品一般采用中文术语。以下是常见的表情术语的意大利文和中文的对照：

例 8-25

意大利术语	中文术语(译文)	意大利术语	中文术语(译文)
一、庄严、坚定			
grandioso	壮丽、雄伟	maestoso	宏 伟
largamente	宽 广	con forza	刚强有力
二、热情、欢快			
energico	充满活力	agitato	充满激情
fuocosso	热情如火	festivo	喜庆地
gioioso	欢 快	scherzando	谐谑、欢快地
brillante	华 丽	vigorouso	猛烈地
三、悲伤、愤怒			
lamento	哀 诉	doloroso	悲 伤
pesante	沉 重	sdegnoso	愤 怒
四、优美、抒情			
cantabile	如歌地	grazioso	优雅地
espressivo	富于表情	dolce	柔美地
tranquillo	安静地	leggiere	轻快地

练习十三

一、将下例重新抄写,去掉休止符,加上适当的断音记号:

演奏 

记谱 

演奏 

记谱 

二、写出下列记号或术语的中文译义:

- | | | |
|-------------------------|---|---|
| 1. <i>mf</i> () | 2. <i>f</i> () | 3. <i>p</i> () |
| 4. <i>mp</i> () | 5. <i>ff</i> () | 6. <i>pp</i> () |
| 7. <i>cresc.</i> () | 8. <i>rit.</i> () | 9. <i>D.C.</i> () |
| 10. <i>decresc.</i> () | 11. <i>D.S.</i> () | 12. <i>dim.</i> () |
| 13. <i>Fine.</i> () | 14.  () | 15.  () |

三、用简写记号代替下面的重复音型:






四、将以下的表情术语译成中文：

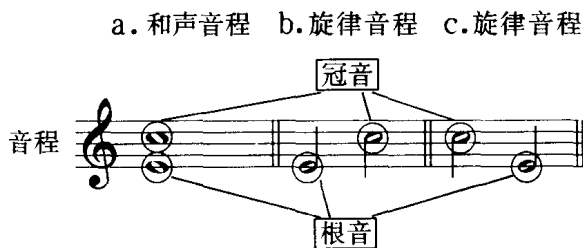
1. *grandioso* () 2. *maestoso* () 3. *largamente* ()
4. *energico* () 5. *agitato* () 6. *scherzando* ()
7. *lamento* () 8. *brillante* () 9. *dolce* ()
10. *cantabile* () 11. *conforza* () 12. *expressivo* ()
13. *tranquillo* ()

第九章 音 程

第一节 音 程

两个音高之间的距离叫做音程。两个音同时发声,叫做和声音程;两个音先后发声,叫做旋律音程。音程中较高的音叫做冠音,较低的音叫做根音。

例 9-1



和声音程的写法:三度以上的两个音垂直对齐。二度音程按“左低右高”的格式将两个音贴在一起书写。

例 9-2



◎ 音程的读法

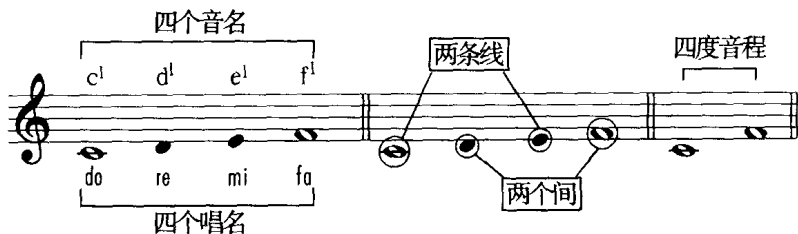
按照惯例,和声音程应该由根音读到冠音。例如,例 9-1-a 应该读做 mi—do。旋律音程应该按先后顺序读,而且要说明高低方向。例如,例 9-1-b 应该读做 mi 到上方的 do;例 9-1-c 应该读做 do 到下方的 mi。

第二节 音程的度

度是音程包含的音级数量。每一种音程都有两个名称,一个是音级数量名称(度),另一个是性质名称(大、小、增、减、纯)。

度的计算方法有两种,一是看两音所含的基本音名或唱名有多少,二是在五线谱上看两音之间包含了多少线和间。例如, c^1-f^1 之间包含的音名是: $c^1 d^1 e^1 f^1$ (唱名是 do re mi fa),一共有四个音名, c^1-f^1 就叫做四度音程。在五线谱上, c^1-f^1 之间共包含了两条线和两个间,线间相加等于四,也就是四度。

例 9-3



第三节 音程的性质

音程的性质由两音之间所包含的半音数量所决定。音程中所包含

的半音数量叫音程含量。以 C 大调为例,主音(do)与上方其它音级的关系有两种,一种是纯音程,包括纯一度、纯五度和纯八度。另一种是大音程,包括大二度、大三度、大六度和大七度。下例的谱表上方的阿拉伯数字代表音程中所含的半音数量:

例 9-4

0 5 7 12 2 4 9 11

纯一度 纯四度 纯五度 纯八度 大二度 大三度 大六度 大七度

主音和下方各音的关系也有两种,一种是纯音程,包括纯一度、纯四度、纯五度和纯八度。另一种是小音程,包括小二度、小三度、小六度和小七度:

例 9-5

0 5 7 12 1 3 8 10

纯一度 纯四度 纯五度 纯八度 小二度 小三度 小六度 小七度

比较以上两例可以看出这样一个规律,主音与上方或下方的四度、五度和八度音之间均为纯音程。主音与上方的二度、三度、六度和七度均为大音程,主音与下方的二度、三度、六度和七度均为小音程。大音程和小音程的区别是音程含量:包含一个半音的二度叫小二度,包含两个半音的二度叫大二度,包含三个半音的三度叫小三度,包含四个半音的三度叫大三度等等(参见例 9-6 的音程含量表)。

第四节 自然音程

1. 自然音程的种类

在自然大调(或自然小调)里,任何两个音级构成的音程都属于自然音程。将所有的自然音程按度和性质的差别划分,共分为十四种:纯一度、大二度、小二度、大三度、小三度、纯四度、增四度、减五度、纯五度、大六度、小六度、大七度、小七度、纯八度。例如,键盘上从某一个C到高八度C的一串音叫做C(自然)大调音阶,如果不算其它的八度重复音的话,C大音阶包含了所有白键发出的音。那么,任何两个白键音构成的音程都是自然音程。自然音程从大的类别上分为如下四种:

纯音程

大音程

小音程

三全音(增四度或减五度)

上述的十四种自然音程分别归属于这四大类性质:

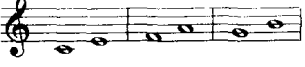
- 1) 纯音程: 纯一度、纯四度、纯五度、纯八度
- 2) 大音程: 大二度、大三度、大六度、大七度
- 3) 小音程: 小二度、小三度、小六度、小七度
- 4) 三全音: 增四度、减五度

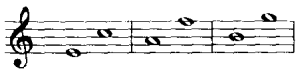
2. 自然音程的音程含量

下面以C大调为例,将所有的自然音程按度数和性质分类列成音程含量表。在音程含量这一栏,整数代表全音,分数代表半音。例如,3代表三个全音(即六个半音), $2\frac{1}{2}$ 代表两个全音和一个半音(五个半音):

例 9-6

自然音程含量表

音程名称	音程含量	自然音程(五线谱和简谱对照)
纯一度	0	 1 1 2 2 3 3 4 4 5 5 6 6 7 7
小二度	$\frac{1}{2}$	 3 4 7 $\dot{1}$
大二度	1	 1 2 2 3 4 5 5 6 6 7
小三度	$1\frac{1}{2}$	 2 4 3 5 6 $\dot{1}$ 7 $\dot{2}$
大三度	2	 1 3 4 6 5 7
纯四度	$2\frac{1}{2}$	 1 4 2 5 3 6 5 $\dot{1}$ 6 $\dot{2}$ 7 $\dot{3}$

音程名称	音程含量	自然音程(五线谱和简谱对照)
增四度 (减五度)	3	 4 7 7 4̣
纯五度	$3\frac{1}{2}$	 1 5 2 6 3 7 4 1̇ 5 2̇ 6 3̇
小六度	4	 3 1̇ 6 4̇ 7 5̇
大六度	$4\frac{1}{2}$	 1 6 2 7 4 2̇ 5 3̇
小七度	5	 2 1̇ 3 2̇ 5 4̇ 6 5̇ 7 6̇
大七度	$5\frac{1}{2}$	 1 7 4 3̇
纯八度	6	 1 1̇ 2 2̇ 3 3̇ 4 4̇ 5 5̇ 6 6̇ 7 7̇

注意上表中“含量”这一栏的数字变化,任何相邻的两种音程(比如,小二度和大二度、大三度和纯四度等等)的含量都是相差半音。最小的音程是纯一度,含量为 0;最大的音程是纯八度,含量为 6(12 个半音)。

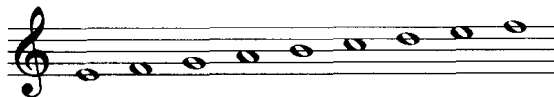
第五节 基本音程性质的识别方法

由任意两个基本音(即无升、降的音)构成的音程叫做基本音程。基本音程都是自然音程。学习音程的识别,必须先掌握基本音程性质的识别方法,然后才能学会更复杂音程的识别。虽然例 9-6 所列出的音程含量是各种自然音程的量化数据,但在实践中对具体音程的识别不是靠背熟含量表,而是采用以下的方式。

1. 二度的识别

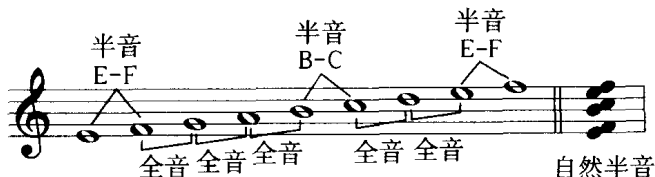
二度基本音程有两种,包括大二度和小二度。学习二度音程,要注意视觉和听觉的差别。下面的音列是按二度关系排列的,音与音之间的距离在视觉上是“均等的”:

例 9-7



实际上,上面这个音列的音关系并不是均等的,而是有大有小。认识二度音程,只需记住 B—C 和 E—F 为半音关系,属于自然半音,其余的二度都是全音关系:

例 9-8



2. 三度的识别

三度基本音程分为大三度和小三度。含有两个全音的三度为大三度,含有一个全音和一个半音的三度为小三度。

例 9-9



三度的识别方法:凡是含有一个自然半音(B—C或E—F)的三度都是小三度,否则就是大三度。

3. 四度的识别

四度基本音程有两种,一种是纯四度,另一种是增四度。纯四度是由两个全音加一个半音构成。增四度只有一个,即F—B,其余的四度均为纯四度。增四度是由三个全音构成,因此通常叫做“三全音”。

例 9-10



4. 五度的识别

五度基本音程分为纯五度和减五度。纯五度由三个全音和一个半音构成。基本音程中的减五度只有一个,即B—F,其它的五度均为纯五度。B—F包含了两个半音和两个全音,比纯五度少一个半音,所以叫做减五度。

例 9-11



5. 六度和七度的识别

六度和七度有大小之分。凡是含有一个自然半音的六度和七度都是大六度和大七度，凡是包含有两个自然半音的六度和七度都是小六度和小七度。见下面的例示：

例 9-12



第六节 变化音程

变化音程是由自然音程变化而来。换句话说，自然音程(四大类性质)之外的音程就是变化音程。变化音程的种类有：

- 1) 增四度除外的各种增音程
- 2) 减五度除外的各种减音程
- 3) 倍增音程

4) 倍减音程

1. 增音程

不改变度数，以大音程或纯音程为基础，再增加一个半音的含量，就成为增音程。各种度数的音程都有增音程。在下列的增音程中，除了增四度是自然音程之外，其余的均为变化音程。

例 9-13



2. 减音程

不改变度数，以小音程或纯音程为基础，再减少一个半音的含量，就成为减音程。二度以上的音程都有减音程。在下列的减音程中，除了减五度为自然音程之外，其余的均为变化音程。必须注意的是，与一度有关的变化音程只有增一度，没有减一度。

例 9-14

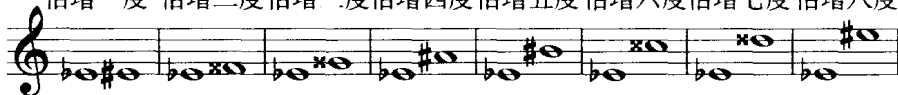


3. 倍增音程

不改变度数，以增音程为基础，再增加一个半音的含量，就成为倍增音程。各种倍增音程如下：

例 9-15

倍增一度 倍增二度 倍增三度 倍增四度 倍增五度 倍增六度 倍增七度 倍增八度

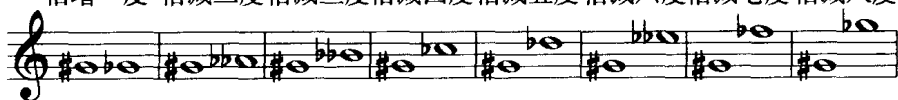


4. 倍减音程

不改变度数,以减音程为基础,再减少一个半音的含量,就成为倍减音程。各种倍减音程如下(注意:与一度有关的音程只有倍增一度,没有倍减一度):

例 9-16

倍增一度 倍减二度 倍减三度 倍减四度 倍减五度 倍减六度 倍减七度 倍减八度



5. 半音与全音

半音和全音分为自然的和变化的。由相邻的音级构成的半音和全音叫做自然半音和自然全音。从音程方面看,小二度为自然半音,大二度为自然全音:

例 9-17

自然半音



自然全音



同一音级的或隔一音级的两个音构成的半音叫做变化半音。从音

例 9-18

例 9-19

音程协和度主要体现在和声音程上。结合在一起的两个音的音响协和的,叫做协和音程,音响不协和的,叫不协和音程。传统理论将音程协和度分为两大类,即协和音程和不协和音程。而协和音程又分为完全协和音程和不完全协和音程。见下表:

例 9-20

音程协和度		音程种类
协和音程	完全协和音程	纯一度、纯四度、纯五度、纯八度
	不完全协和音程	大三度、小三度、大六度、小六度
不协和音程	不协和音程	大二度、小二度、大七度、小七度、增音程、减音程、倍增音程、倍减音程

◎ 协和度的新理论

现代理论家对音程协和度的认识有新的发展。例如,当代世界著名的作曲家和理论家文森特·佩尔西凯蒂(Vincent Persichetti)在他的著作《二十世纪和声》中,对音程协和度的划分更加细致,分为六个级别:

开放的协和:纯五度、纯八度

中性:纯四度

柔和的协和:大、小三度,大、小六度

轻度的不协和:大二度、小七度

尖锐的不协和:小二度、大七度

性质游移、不稳定:三全音(增四度、减五度)

第八节 等音程

如果一个音程和另外一个音程的关系为同音异名,就叫做等音程。等音程分为两种,一种是完全等音程,另一种是不完全等音程。

1. 完全等音程

一个音程和另外一个音程为同音异名关系,而且音程性质相同,这两个音程之间叫做完全等音程。例如音程 $b e^1 - b g^1$ 是小三度音程,度数为 3,音程含量为 $1\frac{1}{2}$,它的完全等音程是 $\sharp d^1 - \sharp f^1$; $\flat b^1 - \flat d^2$ 的完全等音程是 $\sharp a^1 - \sharp c^2$:

例 9-21



2. 不完全等音程

一个音程和另外一个音程为同音异名关系,但音程性质不同,这两个音程之间叫做不完全等音程。从理论上讲,任何一种音程含量都可以表现出三种音程性质,这三种音程之间就是不完全等音程关系。这里以含量 $\frac{1}{2}$ 、2和 $3\frac{1}{2}$ 为例,说明等音程的关系。

例 9-22

	自然音程	变化音程	
音程含量 $\frac{1}{2}$	小二度	增一度 倍增三度	「互为不完全等音程」 小二度=增一度=减三度
音程含量 2	大三度	倍增二度 减四度	「互为不完全等音程」 大三度=倍增二度=减四度
音程含量 $3\frac{1}{2}$	纯五度	倍增四度 减六度	「互为不完全等音程」 纯五度=倍增四度=减六度

例 9-22 说明,三种音程含量各有三个不完全等音程。但是,在音乐实践中,三个等音程的功能和意义是完全不同的,不能仅仅把它们理解为记谱方式不同。特别值得注意的是,大三度和纯五度是协和音程,它们的另外两个等音程是不协和音程,其性质截然不同。因此,不完全等音程之间不能随意相互替代。

从不完全等音程的关系中我们还可以发现这样一个规律,任何一种音程含量都可以表现为两类音程,一种是自然音程,另一种是变化音程。一般说来,自然音程的性质相对稳定,变化音程的性质则相对不稳定。

第九节 音程性质的变换与计算方法

一个音程不改变度数,只改变音程含量,能在五种或六种不同的音程性质范围内转换。具体地讲,二度、三度、六度、七度都可以分为大音程、小音程、增音程、减音程、倍增音程和倍减音程(六种)。五度、四度、八度都可以分为纯音程、增音程、减音程、倍增音程和倍减音程(五种)。

这两种转换范围分别构成了两个性质不同的转换链条,每个相邻的环节之间相差半音。需要再次强调的是,在音程的度数保持不变的情况下,引起性质转换变化的是音程含量。下面的图式说明了音程变化的两个链条,一个是以小音程和大音程为核心,另一个是以纯音程为核心。两个链条从左到右为音程由窄到宽的关系:

例 9-23

1)与二度、三度、六度、七度音程有关的链条:

1 2 3 4 5 6
倍减音程 - 减音程 - 小音程 - 大音程 - 增音程 - 倍增音程

2)与四度、五度、八度有关的链条:

1 2 3 4 5
倍减音程 - 减音程 - 纯音程 - 增音程 - 倍增音程

上面的图式说明,以大、小音程为核心的音程转换链条分为六级,每一级相差半音;以纯音程为核心的链条分为五级,每一级也相差半音。级数越大,音程含量就越高,级数越小,音程含量就越低。对于初学

者,笔者推荐的变化音程的计算方法是:从基本音(即没有升号或降号)开始计算,然后逐一加上升号或降号再进行计算。例如,遇见 $\flat d^1 - \sharp f^1$ 这个音程,先计算 $d^1 - f^1$ 的性质。我们知道这个音程是小三度(第一种链条中第3级音程)。然后加入临时降号再进行计算, $\flat d^1 - \sharp f^1$ 是将小三度扩展了两个半音,转变成链条中的第5级音程,最终结果应该是增三度。

例 9-24



再以 $\flat a^1 - \sharp e^2$ 为例,我们知道,去掉升降号之后, $a^1 - e^2$ 的音程关系是纯五度,是第二种音程链条中的第三级音程, $\flat a^1 - \sharp e^2$ 是在纯五度的基础上扩展了两个半音,转变成链条中的第五级音程,最后的答案是倍增五度。

例 9-25

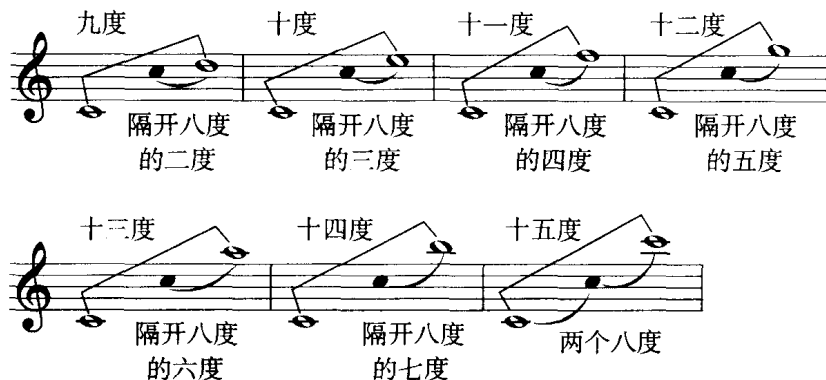


第十节 单音程和复音程

1. 复音程的计算方法

音程距离不超过八度的音程叫做单音程,距离超过八度的音程叫做复音程。本章前述的内容都是和单音程有关。复音程的名称由它的度数来决定。复音程从度数方面划分,有如下几种:

例 9-26



下面是单音程和复音程的度数转换表：

例 9-27

单音程—复音程	
二 度	九 度
三 度	十 度
四 度	十 一 度
五 度	十 二 度
六 度	十 三 度
七 度	十 四 度
八 度	十 五 度

复音程的度数也可以运用下面的计算公式求得：

$$\text{复音程的度数} = 8(\text{度}) + X(\text{单音程度数}) - 1$$

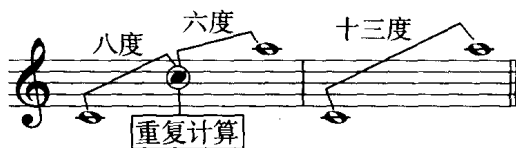
例如，隔开八度的六度复音程是十三度。计算过程是：

$$8 + 6 - 1 = 13(\text{度})$$

计算公式里减 1 的原因是：复音程中根音的高八度音做为中间环

节,被计算了两次,因此应该减去 1。

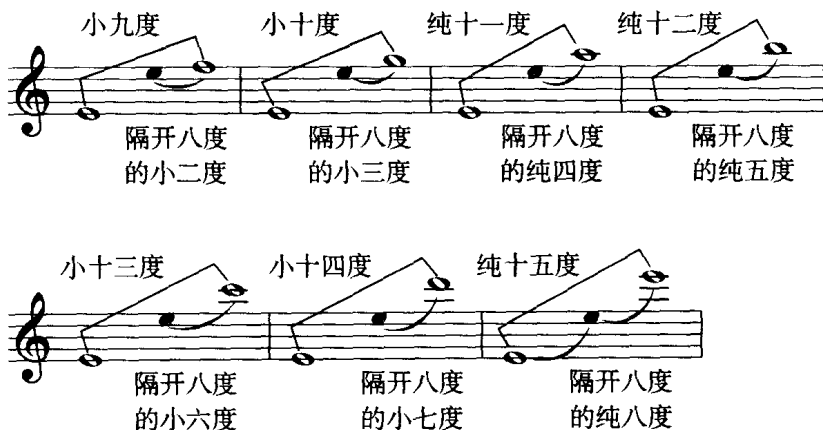
例 9-28



2. 复音程的性质

复音程在性质上与其去掉八度音程后的单音程的性质相同。例如,如果一个十度音程是隔开八度的大三度,就叫做大十度;如果是隔开八度的小三度,就叫做小十度,其余类推。

例 9-26



第十一节 音程的转位

1. 音程转位及其计算

音程的根音与冠音互相换位,叫做音程转位。原始的音程叫做原位音程,转位后的音程叫做转位音程。转位的方式有三种,一是把冠音

降低八度，二是把根音提高八度，三是把根音和冠音同时做反方向移位，转位音程超出八度。

例 9-30

原位	根音提高 八度的转位	冠音降低 八度的转位	根音和冠音同 时移位的转位
----	---------------	---------------	------------------

音程转位的度数变化是有规律的，从一度到八度，共有八种音程，这八种音程可以分为八对，每一对之间为互为转换的关系：

一度转位变八度	五度转位变四度
二度转位变七度	六度转位变三度
三度转位变六度	七度转位变二度
四度转位变五度	八度转位变一度

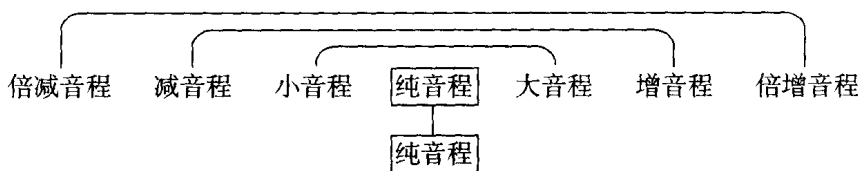
从上面的四组数字中可以发现这样一个规律，每一对转位互换音程的度数之和都是 9，那么，要求得转位音程的度数，只需用 9 减去原位音程的度数即可。例如，如果原位音程的度数是 5(度)，那么，转位音程的度数就是 $9 - 5 = 4$ (度)。

2. 转位音程的性质

音程转位之后，除了纯音程的性质仍保持不变之外，其它的各种音程都有性质的变化，而且是各自朝着相反的方向变化。下面是原位音

程和转位音程的性质转变图式,纯音程是图式的核心,其它音程都朝着核心两端对称的方面转变。

例 9-31



上面的图式说明的音程性质变化的规律是:

- 纯音程转位后仍为纯音程
- 大音程转位后变为小音程
- 小音程转位后变为大音程
- 增音程转位后变为减音程
- 减音程转位后变为增音程
- 倍增音程转位后变为倍减音程
- 倍减音程转位后变为倍增音程

需要再次提起注意的是,一度音程不在上述规律之中。首先,一度音程的种类只有纯一度、增一度,没有减一度。第二,增一度转位变成增八度。第三,增八度和减八度转位均为增一度。见下例:

例 9-32



实际上,上述的变化规律中还暗含着另外的规律,那就是:

自然音程转位后仍为自然音程

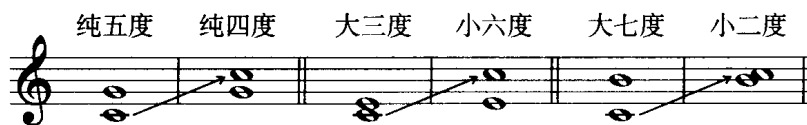
变化音程转位后仍为变化音程

协和音程转位后仍为协和音程

不协和音程转位后仍为不协和音程

以下是转位音程的例示。所有的例示均做根音移位，每两小节为一组，一个是原位，另一个是转位。

例 9-33



练习十四

一、写出下列音程的名称并指出协和度：





二、以下列音符为根音,向上构成指定的音程:

1. 大七度 2. 小二度 3. 纯八度 4. 大三度 5. 大二度 6. 纯四度

7. 大六度 8. 纯五度 9. 减三度 10. 增五度 11. 增四度 12. 纯八度

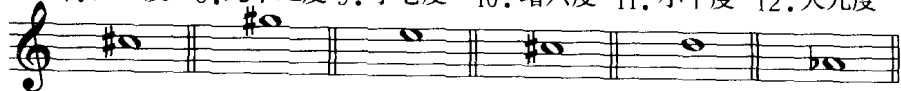
13. 小二度 14. 大六度 15. 大七度 16. 减七度 17. 大三度 18. 纯四度

19. 增三度 20. 小六度 21. 增六度 22. 增二度 23. 小三度 24. 大二度

三、以下列音符为冠音,向下构成指定的音程:

1. 大二度 2. 大六度 3. 减四度 4. 大二度 5. 增三度 6. 减七度

7.大三度 8.纯十二度 9.小七度 10.增六度 11.小十度 12.大九度



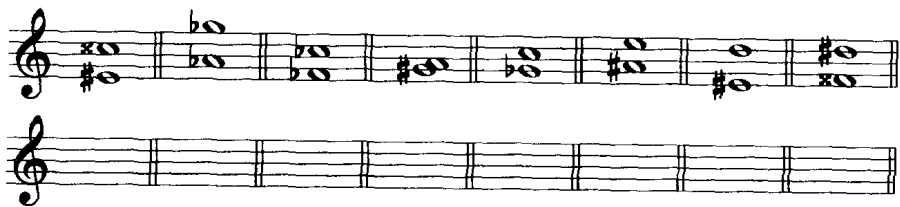
13. 小六度 14. 增五度 15. 减四度 16. 大六度 17. 纯一度 18. 增二度



19. 减五度 20. 小二度 21. 增四度 22. 增十一度 23. 增三度 24. 小六度



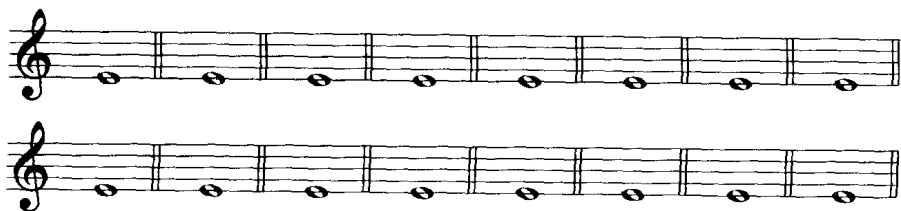
四、写出下列各音程的完全等音程:



五、写出下列各音程的两个不完全等音程:



六、以 e^1 为根音,按音程含量由小到大的顺序,向上构成八度之内的所有自然音程并标出名称:



第十章 调、调式与音阶

第一节 相关术语

1. 调

调具有两个方面的含义,一是指作品的主音高度,也叫做“调性”;二是指大调或小调,也就是调式。例如,我们说某个作品是C调,是指该作品的主音是C。但是,C调这个说法并不明确,明确的术语应该是“C大调”或“C小调”等等。音高体系中任何一个基本音级和升半音或降半音的音级均可以作为调式的主音,这就形成了许多音高位置不同的大调和小调。

2. 主 音

大调或小调的第Ⅰ级音叫做主音,主音也叫做调性音,调的名称就是以它命名,诸如C大调,d小调、 $\flat$ A大调等等。主音实际上是一种音乐效果,它是听众听觉的参照点,所有的音乐材料都与主音相关,都以主音为中心。

3. 音 阶

音阶是有组织的音高序列。音阶本身不是旋律,是构成旋律的原材料。

4. 调 式

调式是一部作品的音阶组织。西方音乐广泛使用的调式主要有两种:大调和小调。

5. 大调和小调

大调和小调是笼统的概念,它们分别泛指任何一种大调或小调。常见的大调有自然大调、和声大调和旋律大调;小调有自然小调、和声小调和旋律小调。大调和小调的最主要区别是:大调的主和弦为大三和弦,小调的主和弦为小三和弦。

6. 固定唱名法

固定唱名法也叫做固定 do 唱法。之所以叫做固定唱名法,是因为该唱名法的唱名与音名的搭配关系是固定的:C 永远唱 do, D 永远唱 re 等等。即使是 $\sharp C$ 和 $\flat C$ 或 $\sharp D$ 和 $\flat D$ (包括重升、重降音),也仍然唱 do 或 re。音名和唱名的固定关系如下所示:

例 10-1

音名:	C	D	E	F	G	A	B
	($\sharp C$ 、 $\flat C$)	($\sharp D$ 、 $\flat D$)	($\sharp E$ 、 $\flat E$)	($\sharp F$ 、 $\flat F$)	($\sharp G$ 、 $\flat G$)	($\sharp A$ 、 $\flat A$)	($\sharp B$ 、 $\flat B$)
固定唱名:	do	re	mi	fa	sol	la	si

固定唱名法对学习乐器(特别是西洋乐器)的人十分方便。因为 do 不仅代表了一个音高,而且还代表了乐器上的一个琴键或一个手指把位。演奏者看见一个音高就可以把它转变成一个手指动作。固定唱名法对于深入学习乐理也有帮助,读者逐渐会体会到这一点。

7. 首调唱名法

首调唱名法也叫做“可动 do 体系”,该体系是以 do re mi fa sol la si do 代表大调音阶的音列,其音程关系等于键盘上由 C 到高八度 C 的一组白键音符。无论什么调性,如果其音关系是“全全半全全全半”的

结构,那么这些音就唱成 do re mi fa sol la si do,而简谱则记做 **1 2 3 4 5 6 7 i**。换一个方式说,无论什么调性,只要是大调,其第 I 级音(主音)就唱做 do,其 V 级音(属音)唱做 sol 等等,这就是首调。五线谱也可以采用首调唱名法。下例所示的是首调唱名法,作品为 $\flat E$ 大调, $\flat E$ 唱做 do。

例 10-2

门德尔松《无词歌》

mi do' si $\sharp$ sol la sol fa mimi mimi sol fa re mifa sol mi're' si

8. 简谱的调号

用音名标示出 **1(do)** 的音高位置,就是简谱的调号。简谱的调号写法是 **1 = C**、**1 = G** 等等,调号里的音名一律用大写字母表示。但是,调号的音高不一定是主音音高。对于大调来说,调号的音高恰好是该调的主音音高;而对于小调来说,调号的音高不等于主音的音高,而等于小调音阶的 III 级音。举例如下:

例 10-3

C 既是调号音高
也是主音 1 的音高

主音

C 大调音阶: 1 = **C** 1 2 3 4 5 6 7 i

主音

III 级音

a 小调音阶: 1 = **C** 6 7 1 2 3 4 5 6

C 不是主音的音高,
而是 III 级音的音高

小调的主音位于调号音高的下方小三度上。如果 $1 = C$, 小调主音 **6** 的音高是 C 下方小三度的 A; 如果 $1 = G$, 小调主音 **6** 的音高是 E。其余依此类推。

◎ 有关调的两组同义词

以下是八个术语, 分成两组。就其广义的概念而言, 每一组内的四个术语可以看作是同义词。也就是说, 每一组内的四个术语可以相互替代。

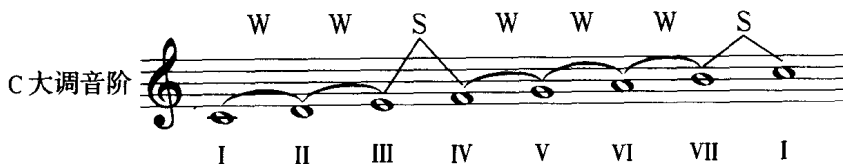
1. 大调、大调式、大音阶、大调音阶。
2. 小调、小调式、小音阶、小调音阶。

第二节 自然大调

1. 定 义

包含了五个全音、两个半音, 按照“全音 全音 半音 全音 全音 全音 半音”关系排列的音阶叫做自然大调, 通常简称为大调。在键盘上, 由某一个 C 到高八度 C 的八个白键所奏出的音列就是 C 大调音阶。调式音阶的写法一般为上行, 主音在高八度位置重复一次。下面是 C 大调音阶, 半音关系出现在 III—IV 和 VII—I 之间 (例中的“w”代表全音, “s”代表半音):

例 10-4



例 10-4 所示的 C 大音阶是由低到高排列的, 叫做“上行音阶”, 如

果由高到低排列,叫做“下行音阶”。音阶总是按照上行顺序用罗马数字或阿拉伯数字编号。要注意,下行音阶的序号是逆向的。

例 10-5

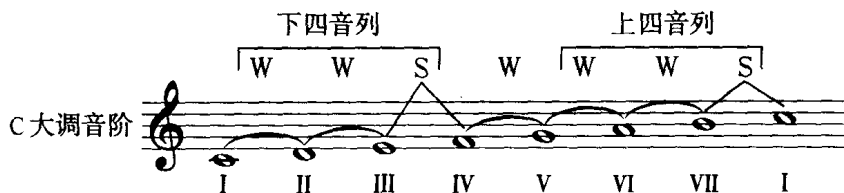


因为以下要讲述的大调或小调音阶的上行和下行是一样的音列,所以,以下的例示中只以上行音阶为例,下行音阶均被省略。

2. 大调音阶中的四音列

四音列在这里是指四个相邻的自然音高。自然音是指大音阶或小音阶的音。仔细观察 C 大音阶的构造,我们可以发现这个音阶是由两个相同的四音列连接而成。这里把 C D E F 四个音级叫做“下四音列”,把 G A B C 四个音级叫做“上四音列”,两个四音列都是 w w s 的关系。

例 10-6



3. 升号类大音阶

以 C 大音阶为基础,如果把它上四音列 (G A B C) 做为下四音列,也就是把 G 做为主音,它的上四音列应该是由 D E F G 构成。但是, D E F G 四个音的关系为 w s w, 不符合 w w s 的关系,因此需要升高 F 音以便构成 w w s 的关系,这就是 G 大调音阶。

例 10-7

下四音列
上四音列

W W S
W W W S

G 大音阶

固定唱名法: sol la si do re mi $\sharp$ fa sol

首调唱名法: do re mi fa sol la si do

继续按照上面的方式,把 G 大音阶的上四音列做为下四音列,也就是把 D 做为主音,它的上四音列应该由 A B $\sharp$ C D 构成。

例 10-8

下四音列
上四音列

W W S
W W W S

D 大调音阶

固定唱名法: re mi $\sharp$ fa sol la si $\sharp$ do re

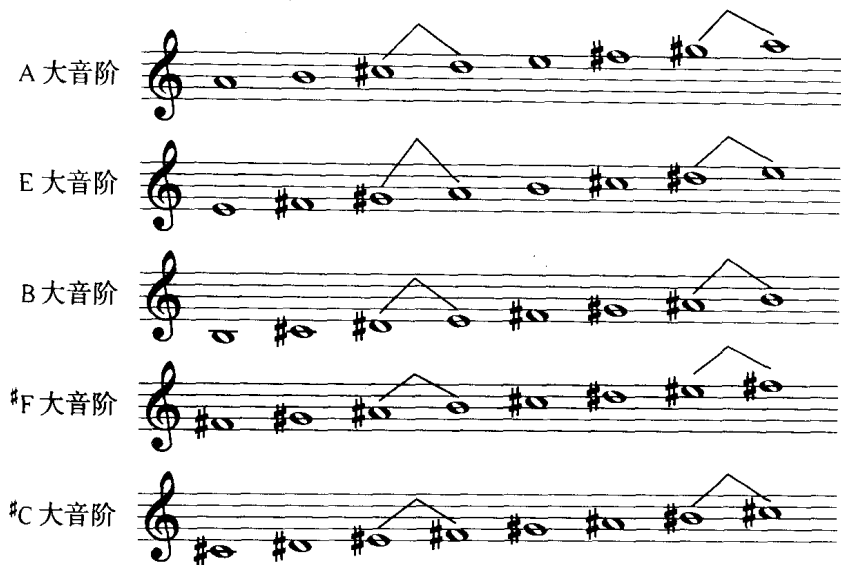
首调唱名法: do re mi fa sol la si do

从以上的四音列换位方式可以看出,每个新音阶都是以前一音阶的第 V 级音为主音,每个新音阶的构成都需要把第 VII 级音升高半音。按照这样的模式转换下去,直到把所有的基本音加上升号为止,可以获得七个不同的升号大音阶。

例 10-9

G 大音阶

D 大音阶



4. 降号类大音阶

现在我们还是从 C 大音阶出发，换一种方式，它的下四音列做为上四音列，现在应该补充一个新的下四音列，即 F G A B, F 音是这个音阶的主音。F G A B 的关系是 w w w, 不符合 w w s 的要求，需要把 B 音降低半音才能构成正确的音程关系。

例 10-10

下四音列
上四音列

W W S
W
W W S

F 大调音阶

固定唱名法: fa sol la bsi do re mi fa

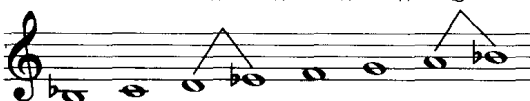
首调唱名法: do re mi fa sol la si do

再以 F 大音阶为基础，它的下四音列做为上四音列，应该补充的新的下四音列是 bB C D bE ，最后得到的是 bB 大调：

例 10-11

下四音列
上四音列

W W S W W W S

$\flat$ B 大调音阶
 

固定唱名法: $\flat$ si do re $\flat$ mi fa sol la $\flat$ si

首调唱名法: do re mi fa sol la si do

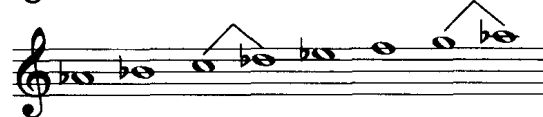
从以上的音列转换方式中可以发现这样一个规律：每个新音阶都是以前一个音阶的第Ⅳ级音做为主音，每个新音阶都需要把它的第Ⅳ级音降半音。按照这样的规律转换下去，直到把所有的音加上降号为止，可以获得七个不同的降号大音阶：

例 10-12

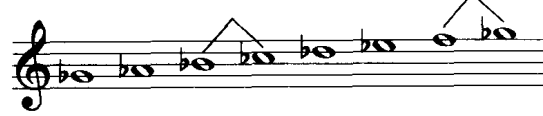
F 大音阶 

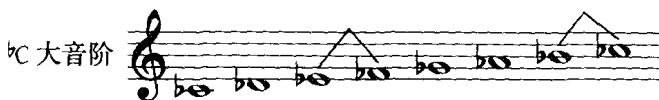
$\flat$ B 大音阶 

$\flat$ E 大音阶 

$\flat$ A 大音阶 

$\flat$ D 大音阶 

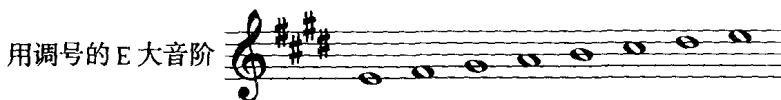
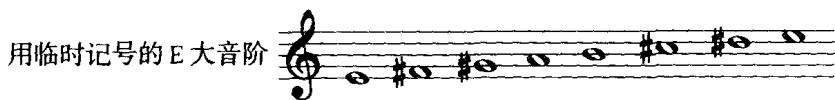
$\flat$ G 大音阶 



第三节 调 号

上述的升号或降号大音阶都可以看成是 C 大音阶的移位形式。把各个不同调的升号或降号集中写在谱表的开头, 就叫做调号。有了调号, 音符前面的临时升号或降号就可以省去。例如, E 大音阶里有四个音需要升高, 这四个音的升号都集中写在谱表的开头, 这就是 E 大音阶的调号:

例 10-13



调号总是用同类的记号构成, 换句话说, 只用升号或只用降号。因此, 调号分为升号类调号和降号类调号。调号中升号或降号最多为七个。

注意: 使用临时记号的 $\sharp F$ 大调音阶里有七个升号, 但它的调号只有六个升号; 用临时记号的 $\sharp C$ 大调音阶里有八个升号, 但它的调号只有七个升号。数量不符的原因是, 这两个音阶的第 I 级音是重复的, 而调号是不需要重复的。

例 10-14

调号中只有一个 $\sharp F$

$\sharp F$ 大调

重复音

调号中只有一个 $\sharp C$

$\sharp C$ 大调

重复音

1. 升号类调号

用做调号的升号或降号总是按照固定的顺序使用。升号按上五度的顺序,调号的顺序是 $\sharp F$ $\sharp C$ $\sharp G$ $\sharp D$ $\sharp A$ $\sharp E$ $\sharp B$ 。调号在低音谱号上的位置有所不同。下面是所有升号调的调号:

例 10-15

G 大调
D 大调
A 大调
E 大调
B 大调
 $\sharp F$ 大调
 $\sharp C$ 大调

简谱调号: $1=G$ || $1=D$ || $1=A$ || $1=E$ || $1=B$ || $1=\sharp F$ || $1=\sharp C$ ||

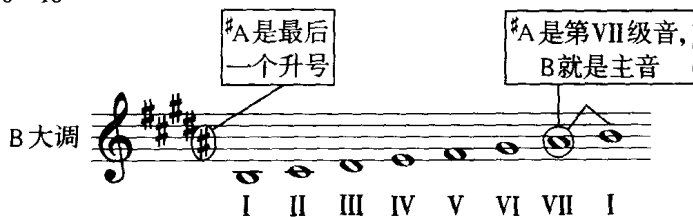
2. 升号类调号的识别

升号类调号的识别方法很简单,因为有规律可循。其方法是:把最

后一个升号做为音阶的第Ⅶ级音，它上方相邻的自然半音就是该大调的主音。

以五个升号的调为例，五个升号按顺序应该是 $\sharp F$ $\sharp C$ $\sharp G$ $\sharp D$ $\sharp A$ ，最后一个调号是 $\sharp A$ ， $\sharp A$ 上方的半音关系应该是B，因此可以确定该调号为B大调。

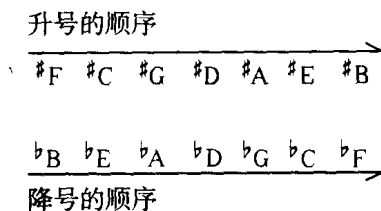
例 10-16



3. 降号类调号

降号类调号的排列也有固定的顺序，降号按下五度的顺序。即： $\flat B$ $\flat E$ $\flat A$ $\flat D$ $\flat G$ $\flat C$ $\flat F$ 。这个顺序恰好和升号调的调号顺序相反：

例 10-17



以下是所有降号调的调号：

例 10-18

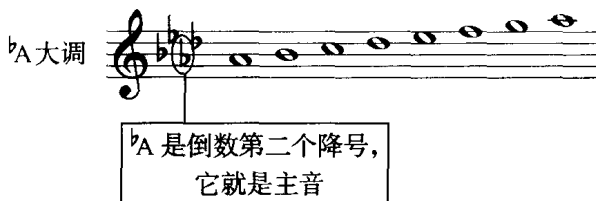


简谱调号： $1 = F$ $1 = \flat B$ $1 = \flat E$ $1 = \flat A$ $1 = \flat D$ $1 = \flat G$ $1 = \flat C$

4. 降号类调号的识别

降号类调号的识别方法是：以倒数第二个降号的音名做为该大调的主音。例如，四个降号的调号按顺序应该是： $\flat B$ $\flat E$ $\flat A$ $\flat D$ ，倒数第二个降号是 $\flat A$ ，即 $\flat A$ 大调。

例 10-19



F 大调只有一个降号，需要单独记忆。

5. 等音调

音高相同但音名不同的两个调，叫做等音调。升号较多的三个调是 B 大调、 $\sharp F$ 大调和 $\sharp C$ 大调；降号较多的三个调是 $\flat D$ 大调、 $\flat G$ 大调和 $\flat C$ 大调。这六个调恰好组成了三对等音调，即 $B = \flat C$ 、 $\sharp F = \flat G$ 、 $\sharp C = \flat D$ 。

例 10-20

$\flat D$ 大调	=	$\sharp C$ 大调 — 较少使用
$\flat G$ 大调	=	$\sharp F$ 大调
$\flat C$ 大调 — 较少使用	=	B 大调

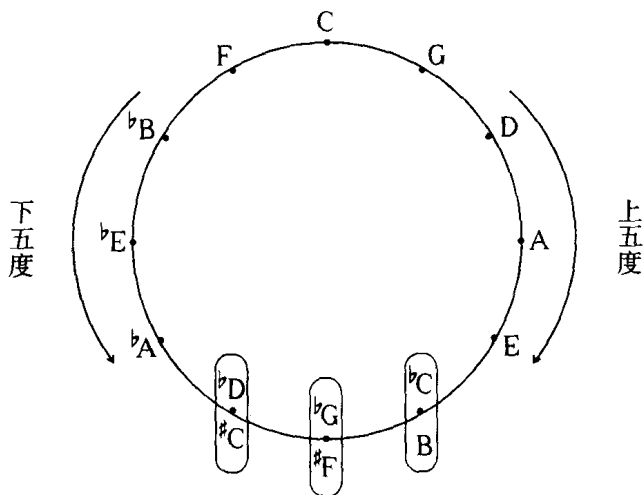
从视谱方面考虑,调号越多,难度就越大。为了便于视奏和视唱,作曲家在选_择调号时,一般会从等音调中选择调号较少的调。总的来看,B大调和 $\flat$ D大调的使用多于 $\flat$ C大调和 $\sharp$ C大调。

第四节 五度循环

五度循环圈

同一种调式按照纯五度关系连续上、下移位而构成的体系叫做五度循环。五度循环的体系包含了所有的降号调和升号调。下例是由不超过七个升、降号的大调主音构成的五度循环圈:

例 10-21



五度循环圈

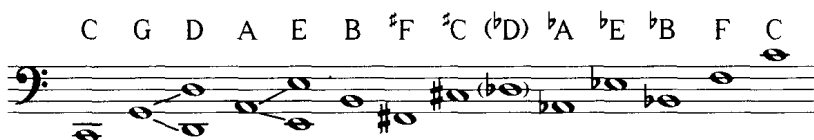
上面的五度循环圈由十二个音(不算等音)组成,它囊括了音高体系中所有的音。这个循环圈可以从两个方向看,顺时针方向是上五度(下四度)关系循环,逆时针方向是下五度(上四度)关系循环。五度循

环圈中有三个环节(画圈的三对音名)由等音调构成,即 $\flat C = B$ 、 $\flat G = \sharp F$ 、 $\flat D = \sharp C$ 。

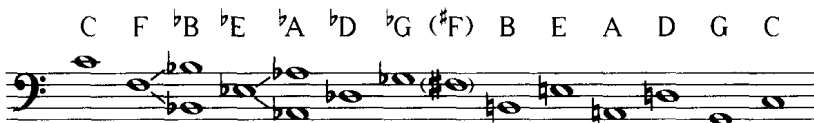
用五线谱表示五度循环圈时,为了简洁,可以使用转位,即上五度可以转成下四度,下五度可以转成上四度,如下例所示:

例 10-22

上五度循环:



下五度循环:



◎ 五度循环圈的延伸

五度循环圈中任何相邻的两个调都是相差一个升号或一个降号。以C为起点,按上五度方向延伸,最多到七个升号调($\sharp C$ 大调和 $\sharp a$ 小调);以C为起点,按下五度方向延伸,最多到七个降号调($\flat C$ 大调和 $\flat a$ 小调)。但是,无论在理论上还是在实践中,上五度和下五度的循环是可以继续延伸的。

如果升号调继续延伸,需要使用重升号。从理论上讲,重升号最多也可以用到七个,其顺序和升号的顺序一样:

例 10-23

升号的顺序: $\sharp F$ $\sharp C$ $\sharp G$ $\sharp D$ $\sharp A$ $\sharp E$ $\sharp B$

重升号的顺序: $\times F$ $\times C$ $\times G$ $\times D$ $\times A$ $\times E$ $\times B$

如果降号调继续延伸,需要使用重降号。从理论上讲,重降号最多可以用到七个,其顺序和降号的顺序一样:

例 10-24

降号的顺序: $\flat B$ $\flat E$ $\flat A$ $\flat D$ $\flat G$ $\flat C$ $\flat F$

重降号的顺序: $\flat\flat B$ $\flat\flat E$ $\flat\flat A$ $\flat\flat D$ $\flat\flat G$ $\flat\flat C$ $\flat\flat F$

以下是使用重升号和重降号的部分调性:

例 10-25

一个重升号
 $\sharp G$ 大调



两个重升号
 $\sharp D$ 大调



三个重升号
 $\sharp A$ 大调



一个重降号
 $\flat F$ 大调



两个重降号
 $\flat\flat B$ 大调



三个重降号
 $\flat\flat\flat E$ 大调



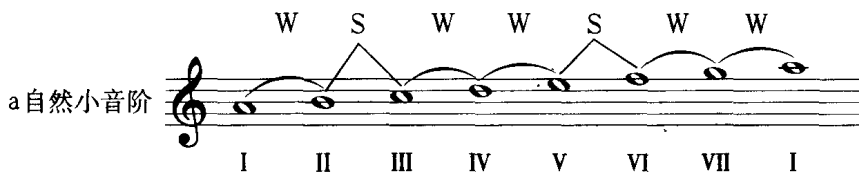
上面的例子是升号调和降号调各自向更远的方向延伸了三个五度。从理论上讲,两个方向可以延伸到出现七个重升号或七个重降号。但是,在实践中带重升或重降号的调是不会以调号的形式出现的,而且作曲家还会尽量避免过多使用临时的重升或重降号。使用重升或重降调号的调性只会偶尔以使用临时记号的方式在乐曲内部出现,而且会很短。

第五节 自然小调

1. 定义

包含了五个全音、两个半音,按照“全 半 全 全 半 全 全”关系排列的音阶叫做自然小调。小调的名称用小写字母代表。在键盘上,从某一个 A 到高八度 A 的八个白键所奏出的音列就是 a 自然小调,它是“样板”音阶,其它调性的自然小音阶都是它的移位形式。

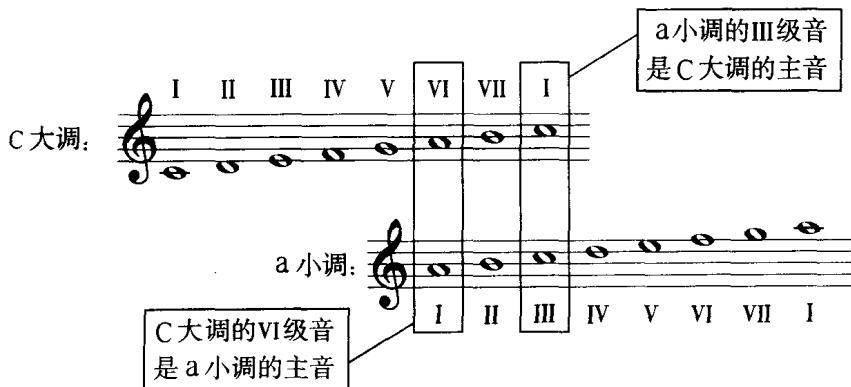
例 10-26



2. 小调和大调的关系

建立在白键上的大音阶只有 C 大音阶, 建立在白键上的小音阶只有 a 小自然音阶。把这两个音阶进行比较可以发现, a 自然小音阶是 C 大音阶下方小三度音为主音构成的音阶:

例 10-27



上例说明,我们可以把a自然小调看成是以C大调的第Ⅵ级音为主音的音阶。C大调和a自然小调的关系方面最值得注意的是,大调音阶中最后三个音(la si do)变成了小音阶的前三个音。

3. 关系大小调

实际上,C大调和a小调的音列是一样的,只是主音不同。这两个调的关系说明了这样一个规律:以大调的第Ⅵ级音为主音,可以构成一个自然小调。而且自然小调只需借用大调的音,无需增加任何额外的变化音。这种使用同样调号的大调和小调,叫做关系大小调。再以 $\flat E$ 大调为例,它的关系小调应该是以C为主音($\flat E$ 下方小三度)的音阶。

例 10-28



我们可以这样说,c小调是 $\flat E$ 大调的关系小调, $\flat E$ 大调是c小调的关系大调。

◎ 关于“平行调”的概念

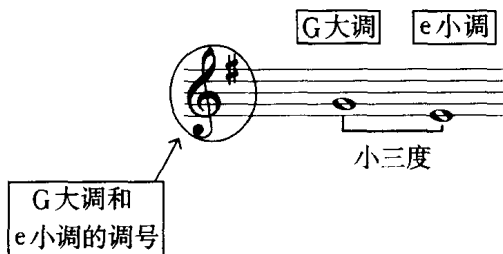
国内的很多乐理书把关系大小调也叫做“平行调”,这个概念用法主要来源于苏联的音乐理论体系。英、美国家也有平行调的概念(英文是“Parallel major and minor keys”),但定义不同。后者的平行调定义是:建立在同一主音上的大调和小调之间的关系叫做平行调。也就是说,平行调就是同主音调,也叫做同名大小调。当阅读不同国家的理论著作时,平行调这个术语在概念上的差别应该注意。

4. 小调的调号及其识别

注意例 28 中两个调所使用的降号, $\flat E$ 大音阶有三个降号($\flat E$ 、 $\flat A$ 、 $\flat B$, 重复的降号不算在内), c 小调音阶中使用的是同样三个降号。因为关系大小调使用了同样的音列, 所以也使用同样的调号。可以说, 有多少个大调, 也就有多少个关系小调。前面已经列出了升号和降号大调共十五个, 这十五个调号也同样代表了它们的十五个关系小调。

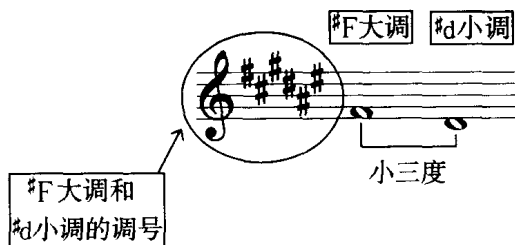
识别小调可以从大调开始, 找到大调的主音之后, 再从这个主音向下方数一个小三度就找到了小调的主音。比如, 一个升号的调号是 G 大调, 从 G 向下方数小三度是 E , 也就是 e 小调:

例 10-29



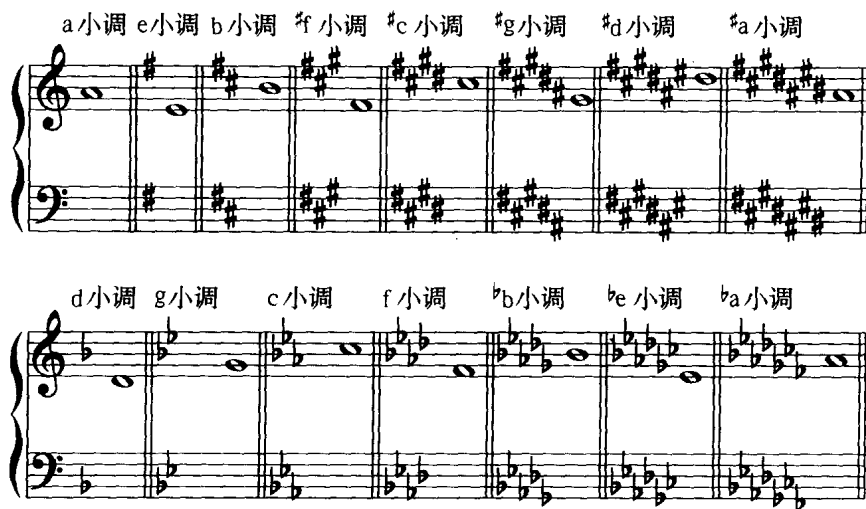
再以六个升号的调号为例, 这是 $\sharp F$ 大调, 向下数小三度应该是 $\sharp D$, 也就是 $\sharp d$ 小调:

例 10-30



以下是十五个小调的调号。

例 10-31



以下是简谱的小调调号：

例 10-32

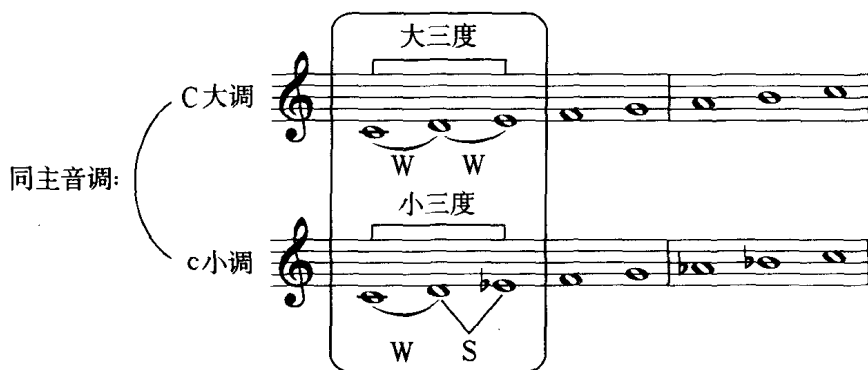
小调调性	调 号	小调调性	调 号
a 小调	1 = C	d 小调	1 = F
e 小调	1 = G	g 小调	1 = $\flat B$
b 小调	1 = D	c 小调	1 = $\flat E$
$\sharp f$ 小调	1 = A	f 小调	1 = $\flat A$
$\sharp c$ 小调	1 = E	$\flat b$ 小调	1 = $\flat D$
$\sharp g$ 小调	1 = B	$\flat e$ 小调	1 = $\flat G$
$\sharp d$ 小调	1 = $\sharp F$	$\flat a$ 小调	1 = $\flat C$
$\sharp a$ 小调	1 = $\sharp C$		

5. 调式特性音级

大调和小调的最重要的区别是它们的第Ⅲ级音，叫做调式特性音

级。我们把大调音阶的前5个音级和小调音阶的前5个音级进行比较会发现,除了调式特性音级不同之外,其它的音级都一样:

例 10-33



上例说明,大调音阶的第Ⅰ级和第Ⅲ级音之间是大三度,这就是体现大调效果的调式特性音级;小调音阶的第Ⅰ级和第Ⅲ级音之间是小三度,这就是体现小调效果的调式特性音级。

第六节 小调的变体

在音乐作品中,自然小调中的Ⅵ、Ⅶ两个音级常常被升高半音,由于这两个音的变化而形成两种不同的调式,即和声小调和旋律小调。

1. 和声小调

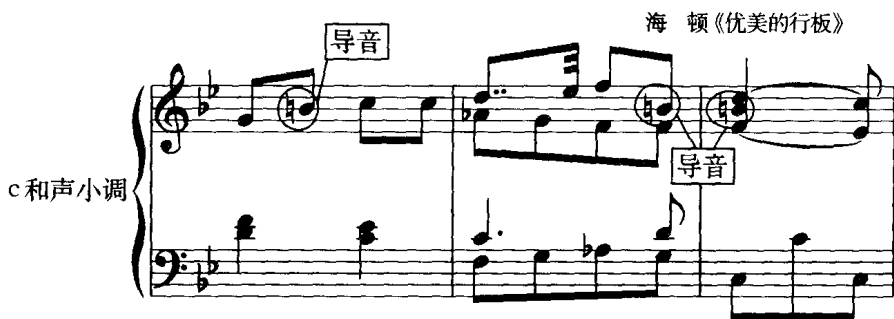
我们知道,大调的第Ⅶ级音和主音是半音关系,第Ⅶ级音有进行到主音的倾向,因此被称作“导音”。在自然小调里,第Ⅶ级音和主音之间是全音关系。为了在和声进行中建立一个倾向于主音的导音,作曲家便把自然小调的第Ⅶ级音升高半音,这就是和声小调。注意和声小调里第Ⅵ和第Ⅶ级音之间的增二度音程,这是和声小调的最显著的特点。

例 10-34



以下是和声小调的例子：

例 10-35



2. 旋律小调

以自然小调为基础，升高第Ⅵ和第Ⅶ级音的调式叫做旋律小调。旋律小调是以和声小调为基础的变体，升高了第Ⅵ级音，可以避免和声小调中第Ⅵ级和第Ⅶ级音之间的增二度进行。

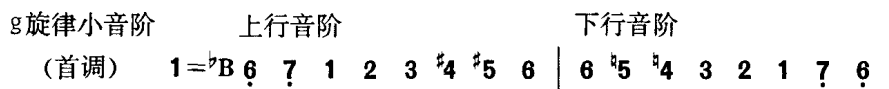
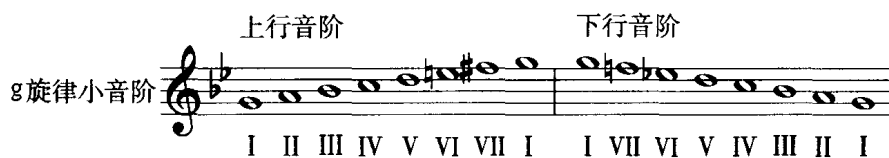
例 10-36



c 旋律小音阶 $1 = \flat E$ 6 7 1 2 3 4[#] 5[#] 6
 (首调) I II III IV V VI VII I

升高了第Ⅵ级音的目的是避免Ⅵ - Ⅶ之间的增二度，与此同时也增强了这两个音对主音的倾向。升高的Ⅵ - Ⅶ级音主要用于以级进的方式上行到主音的旋律进行之中。而在旋律下行时，这两个音还原为自然音，为的是增加下行的倾向。因此，旋律小音阶有上行和下行两种不同的构成形式。下行音阶和自然小音阶的构造是一样的：

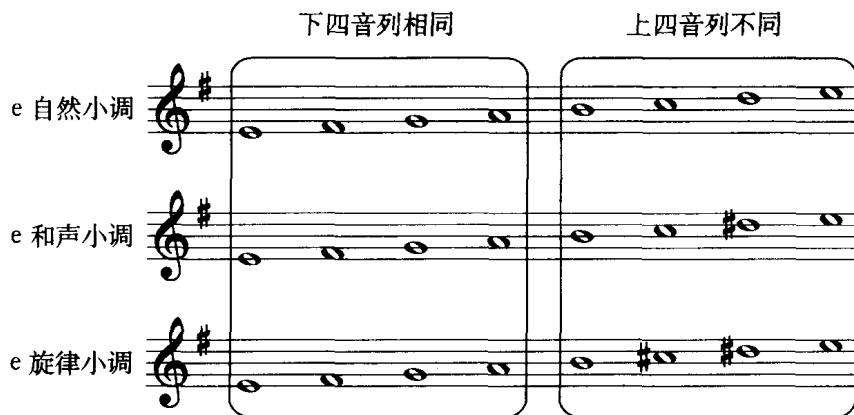
例 10-37



3. 三种小调的关系

将自然小调、和声小调以及旋律小调进行比较，我们会发现，这三种小调的前四个音级（即下四音列）是一样的，音程关系都是 $w s w$ ，它们之间的区别在于第Ⅵ和第Ⅶ级音的使用上。

例 10-38



	下四音列相同				上四音列不同			
e 自然小调: 1=G	6̣	7̣	1	2	3	4	5	6
e 和声小调: 1=G	6̣	7̣	1	2	3	4	$\sharp 5$	6
e 旋律小调: 1=G	6̣	7̣	1	2	3	$\sharp 4$	$\sharp 5$	6

在音乐创作中,三种小调的使用不一定是孤立的或相互排斥的,更多的是相互渗透。例如,在例 10-39 莫扎特作品片段里,三种小调都得到使用:

例 10-39

g 自然小音阶

或 g 旋律小音阶下行

莫扎特《奏鸣曲》

g 旋律小音阶

d 和声小音阶

4. 三种小调和大调的关系

前面讲关系大小调时,涉及的是自然小调。和声小调和旋律小调都是以自然小调为基础的变体。当我们泛指小调时,这三种小调都是包含在内的。此外,和声小调和旋律小调的调号与自然小调相同,它们的第Ⅵ和第Ⅶ级音的变化不体现在调号里,需要使用临时记号。例如,以 D 为主音的三种小调的调号都是一样的:

例 10-40

d 自然小调的调号



第七节 大小调调式音级的名称

大调和小调的七个调式音级除了可以用七个罗马数字标记顺序之外,调式中各音级还各有一个专有名称,这些名称体现了以主音为中心的相互关系。

例 10-41

音 级	调式音级的名称
I	主音 (调性的核心)
II	上主音 (主音上方相邻的音)
III	中音 (主音与属音之间的音)
IV	下属音 (主音下方纯五度的音)
V	属音 (主音上方纯五度的音)
VI	下中音 (主音与下属音之间的音)
VII	导音 (倾向于主音的音)

注意,自然小调的Ⅶ级音不能叫导音,因为它和主音是大二度关系。下面的图式是以 C 大调为例,说明了大调中各个音级和主音的关系。

例 10-42



以 g 和声小调为例，下面的图式说明了小调中各个音级和主音的关系：

例 10-43



第八节 从同主音关系看大调和小调的区别

前面已经讲过，大调和小调的最重要的区别是它们的调式音级(第Ⅲ级音)，这是个决定性的音级：主音和三级音的关系是大三度，就是大调；主音和Ⅲ级音的关系是小三度，就是小调。除了调式音级的区别之外，其它音级的区别也应该了解。把大调和小调的音阶都建立在同一

个主音之上,这更方便我们进行分析。下面以 C 为主音,分别把几种小调和大调放在一起进行比较:

例 10-44

The image displays four musical examples comparing C major and various C minor scales. Each example consists of two staves: the top staff for the major scale and the bottom staff for the minor scale. The notes are labeled with Roman numerals I through VII.

- Example 1:** Compares C major (C, D, E, F, G, A, B, C) and C natural minor (C, D, E♭, F, G, A♭, B♭, C). A box labeled "III、VI、VII 级不同" (III, VI, VII degrees different) points to the third, sixth, and seventh degrees of both scales.
- Example 2:** Compares C major (C, D, E, F, G, A, B, C) and C harmonic minor (C, D, E, F, G, A♭, B, C). A box labeled "III、VI 级不同" (III, VI degrees different) points to the third and sixth degrees.
- Example 3:** Compares C major (C, D, E, F, G, A, B, C) and C melodic minor ascending (C, D, E, F, G, A, B, C). A box labeled "只有 III 级不同" (Only III degree different) points to the third degree.

从上面的比较可以看出,大调和自然小调的区别在于第Ⅲ、Ⅵ、Ⅶ级;大调与和声小调的差别在于第Ⅲ、Ⅵ级;大调和上行旋律小调的区别只在于第Ⅲ级;三种小调中,旋律小调(上行)是和大调区别最小的调式,只有一个音的差别。由此我们得出一个结论,任何大调,只要将它

的第Ⅲ级音降低半音,就变成同主音的上行旋律小调。在此基础上,再把Ⅵ级音降低半音就是和声小调,再进一步把第Ⅶ级音降低半音变成了自然小调。

上面的各种调式都是以同一个音为主音,它们之间叫做同主音调或“同名调”关系。

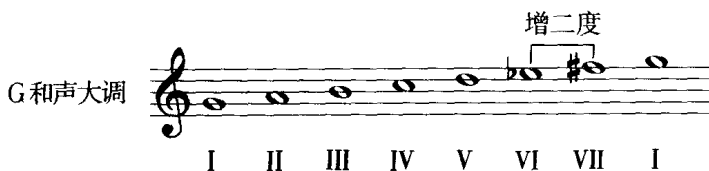
第九节 大调的变体

前述的大调也叫做自然大调,大调有两种变体,包括和声大调和旋律大调。

1. 和声大调

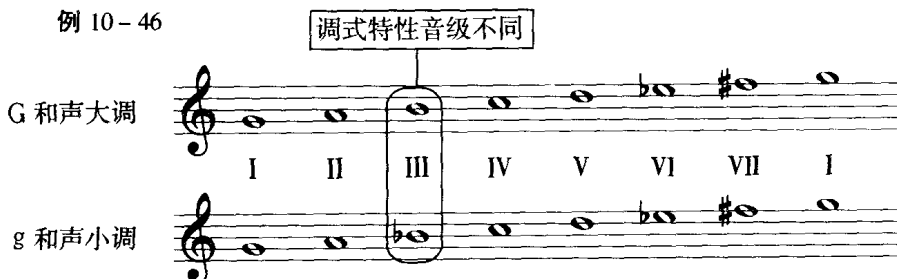
大调的第Ⅵ级音降低半音,叫做和声大调。由于Ⅵ级音降低,所以在第Ⅵ和第Ⅶ级音之间形成了增二度音程,这是和声大调的一个特点:

例 10-45



和声大调与和声小调相比,除了调式特性音级(Ⅲ)不同之外,其它音级都一样。

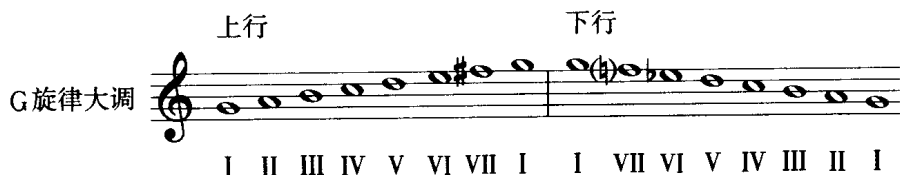
例 10-46



2. 旋律大调

旋律大调的音阶分为上行和下行。旋律大调的上行音阶与自然大调相同,把大调下行音阶中的第Ⅵ和第Ⅶ级音降低半音,叫做旋律大调。

例 10-47



旋律大调和旋律小调相比,除了调式特性音级(Ⅲ)不同之外,其它音级都一样。

例 10-48



第十节 如何判断作品的调式

判断一个作品是大调还是小调,可以从以下几个方面进行综合分析:

1) 看调号。调号能指示调性,给我们提供寻找主音的方向。

2) 找到主音。寻找主音的办法,一是看旋律结束音,因为多数作品都结束在主音上;二是看结束和弦,多数作品都结束于主和弦,和弦的最低音就是主音。

3) 看调式特性音级。确定了主音之后,再看它的Ⅲ级音和主音的关系,最终可以确定是大调还是小调。

4) 看旋律音调。与主和弦(即Ⅰ、Ⅲ、Ⅴ三个音级构成的和弦)有关的旋律进行是建立大调或小调的重要因素。以C大调为例,常见的与大调主和弦相关的旋律进行如下:

例 10-49

主和弦

主和弦

5
3
1

|| 5 1 3 || 3 5 1 || 5 3 2 1 || 1 7 6 5 ||

以a小调为例,与小调主和弦有关的旋律进行如下:

例 10-50

主和弦

主和弦

3
1
6

|| 3 6 1 3 || 3 1 7 6 || 6 7 1 3 || 3 6 7 1 ||

例 10-51 是C大调作品,划圈的那些片段都是大调的典型进行:

例 10-51

秦咏诚《我为祖国献石油》

1 = C $\frac{2}{4}$

5 5 $\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | $\dot{3}$ - | $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ |

7 6. $\underline{5}$ | 5 - | 5 - | $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\underline{\dot{2}}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ |

$\dot{1}$ $\underline{\dot{2}}$ 6 5 | 5 3 | $\dot{1}$ $\dot{1}$ 6 5 $\dot{1}$ | $\underline{3. 5 2 1}$ | 1 - | 1 - ||

例 10-51 是 a 旋律小调作品，划圈的旋律片段都是小调的典型进行：

例 10-51

俄罗斯民歌《不要责备我吧，妈妈》

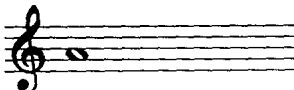
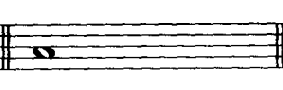
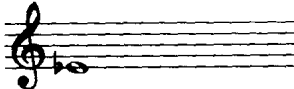
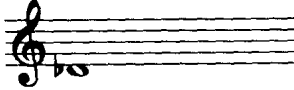
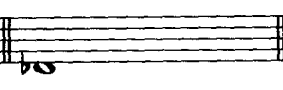
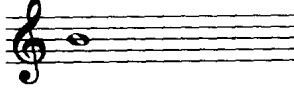
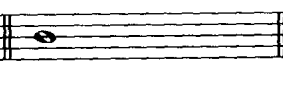
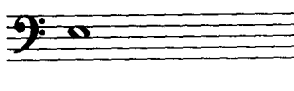
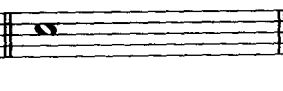
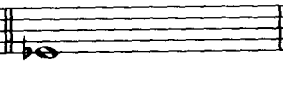
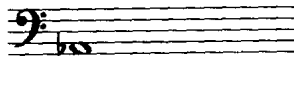
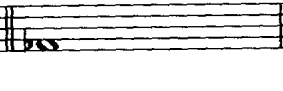
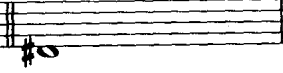
1 = C $\frac{3}{4}$

$\underline{3. 3}$ | 6. $\underline{3 2 1}$ | 1 $\underline{7 0 2 4}$ | 3. $\underline{7 3 2}$ | 1 0 $\underline{3 6}$ |

$\dot{1}$ | $\underline{7 6}$ $\underline{\#5 6 7 6}$ | 6 $\underline{7 0 5 4}$ | $\underline{3.}$ $\underline{2 1 7}$ | $\underline{6}$ 0 ||

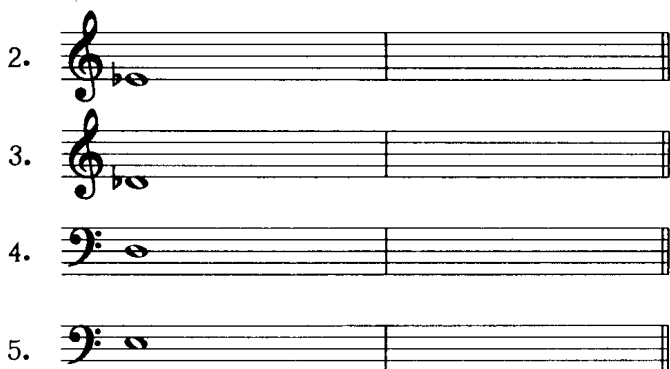
练习十五

一、以下列各音为主音，分别写出自然大调与和声大调的上行音阶(用临时记号)：

	自然大调：	和声大调：
1.		
2.		
3.		
4.		
5.		
6.		
7.		
8.		

二、以下列各音为主音，写出旋律大调的上行与下行音阶：

1. 

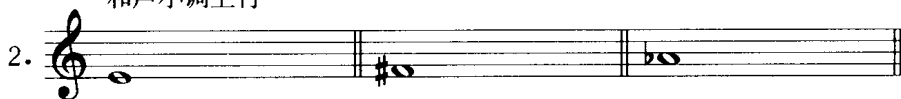


三、以下列各音为主音，分别写出自然小调、旋律小调以及和声小调三种调式的上行音阶：

自然小调上行



和声小调上行



旋律小调上行

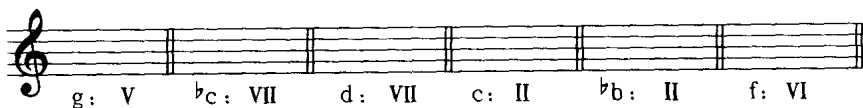
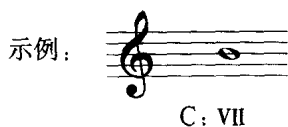


四、用罗马数字标出以下各音的音级(全部为自然大调)：

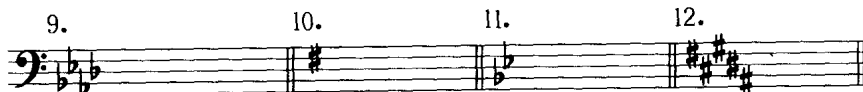
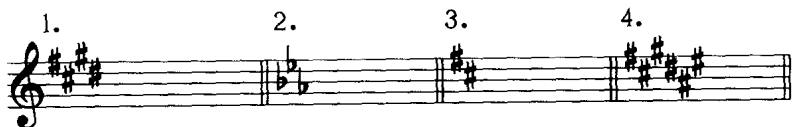




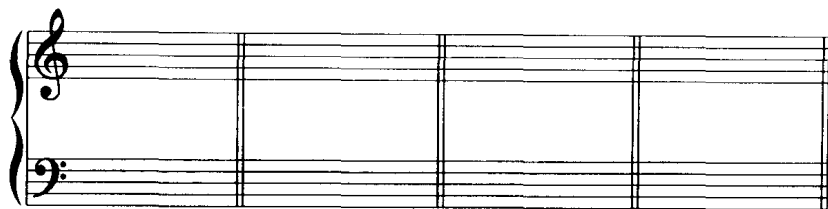
五、按标记写出音级(全部为旋律小调上行), 尽量避免加线:



六、说出以下的调号是何大调:



七、写出以下小调的调号：

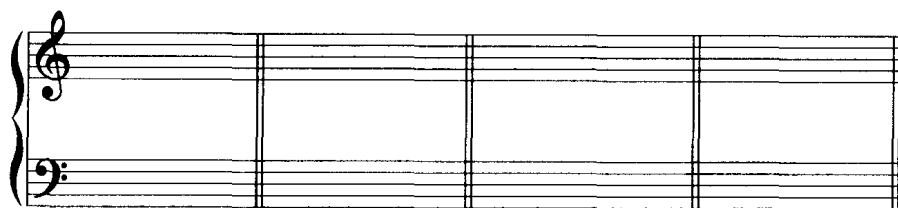


b_e 小调

c 小调

d 小调

f 小调



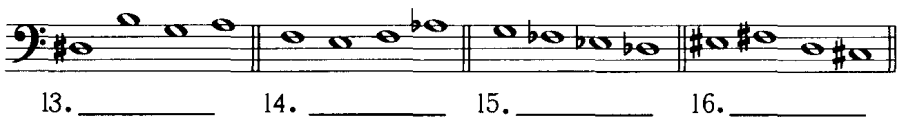
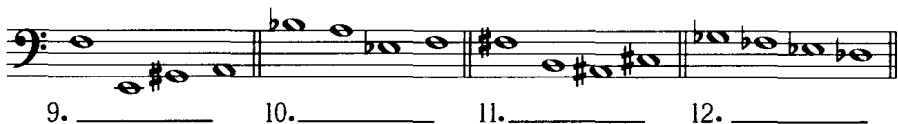
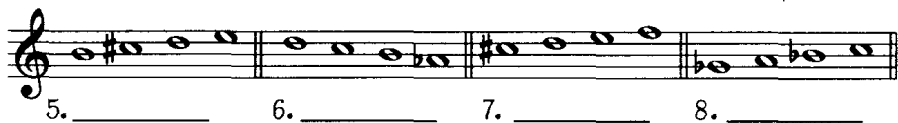
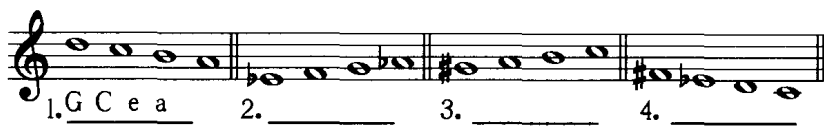
b_b 小调

$\sharp c$ 小调

g 小调

$\sharp f$ 小调

八、说出以下的四音组所属的大调与小调，大调只限自然大调，小调包括自然小调与和声小调：



第十一章 西方调式与音阶

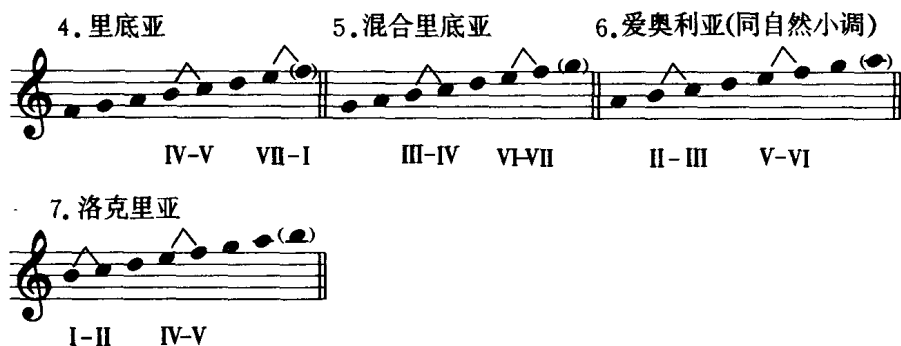
第一节 教会调式

1. 教会调式

调式是作品的音阶组织。除了大调和小调之外，西方音乐中还有很多其它的调式。西方音乐中最常使用的调式有七种，叫做教会调式（也叫中古调式）。教会调式共有七种，相当于由大调音阶的七个音轮流做为主音而构成。伊奥尼亚调式和大调的结构相同，以大调第Ⅱ级音做主音的调式叫多里亚调式，以大调第Ⅲ级做主音的调式叫弗里几亚调式，以大调第Ⅳ级音做主音的调式叫里底亚调式，以大调第Ⅴ级音做主音的调式叫混合里底亚调式，以大调第Ⅵ级音做主音的调式（与自然小调结构相同）叫爱奥利亚调式，以大调第Ⅶ级音做主音的调式叫洛克里亚调式：

例 11-1





值得注意的是,上述的七种调式采用的是中世纪的调式名称,但这些调式只在结构上与中世纪的调式相似,在用法上有很大的差别。广泛采用各种教会调式进行创作,是从晚期浪漫派开始的。

和大、小调一样,每种调式都包含两个半音关系和五个全音关系。两个半音关系在音阶中所处的位置不同,决定了调式的不同。七种教会调式的半音位置如下表所示:

例 11-2

调 式	半 音 位 置
伊奥尼亚(大调)	Ⅲ - Ⅳ, Ⅶ - Ⅰ
多利亚	Ⅱ - Ⅲ, Ⅵ - Ⅶ
弗里几亚	Ⅰ - Ⅱ, Ⅴ - Ⅵ
里底亚	Ⅳ - Ⅴ, Ⅶ - Ⅰ
混合里底亚	Ⅲ - Ⅳ, Ⅵ - Ⅶ
爱奥利亚(自然小调)	Ⅱ - Ⅲ, Ⅴ - Ⅵ
洛克里亚	Ⅰ - Ⅱ, Ⅳ - Ⅴ

2. 调式色彩

上一章曾经讲过,大调和小调的区别主要体现在调式特性音级(Ⅲ

级音)上。严格地讲,这七种教会调式各有各的调式色彩,但从大的方面,对于以上七种教会调式,仍然可以根据其主音和Ⅲ级音的音程关系来归类。各调式的主音和Ⅲ级音的关系不外乎于两种,即大三度或小三度。见下面的例示:

例 11-3



主音与其三度音为大三度关系的,叫做大调类(或大调色彩)调式,主音与其三度音为小三度关系的,叫做小调类(或小调色彩)调式。洛克里亚是个特殊的调式,它应该属于小调类调式。但它的主音和五度音之间是减五度,其Ⅰ、Ⅲ、Ⅴ三个音级所构成的是个不稳定的减三和弦,不适合做为主和弦,很难建立调中心,所以很少有人使用。七种调式的分类如下:

大调类调式:伊奥尼亚、里底亚、混合里底亚

小调类调式:爱奥利亚、多利亚、弗里几亚、洛克里亚

3. 各调式的特点

1) 大调类调式和大调的关系

大调类调式共有三个,其中的伊奥尼亚和大调完全相同;里底亚和混合里底亚与大调的区别在什么地方呢?把这些调式都建立在同一主音上,它们之间的区别便一目了然:

例 11-4

C 伊奥尼亚 C 里底亚 C 混合里底亚

伊奥尼亚和大调相同 大调升高IV级音是里底亚的特色 大调降低VII级音是混合里底亚的特色

例 4 说明,大调与里底亚的区别就在于第IV级音上,大调升高IV级音就会变成里底亚调式。大调与混合里底亚的区别在于第VII级音上,大调降低VII级音就变成混合里底亚调式。以下是两个大调类调式的例子:

例 11-5

1. D 里底亚调式

B. 布里顿《彼得·格赖姆斯》

2. E 混合里底亚调式

E. 萨蒂《Socrate》

2) 小调类调式和小调的关系

小调类调式共有四个,包括爱奥利亚(和自然小调完全相同)、多利亚、弗里几亚和洛克里亚。它们与小调的区别如下例所示:

例 11-6

例 11-6 展示了四个小调类调式及其与自然小调的关系:

- C 爱奥利亚**: 与自然小调完全相同。图中圈出的是第 II 级音 (Bb)。
- C 多利亚**: 自然小调升高 VI 级音 (F#) 是多利亚的特色。图中圈出的是第 VI 级音 (F#)。
- C 弗里几亚**: 自然小调降低 II 级音 (Bb) 是弗里几亚的特色。图中圈出的是第 II 级音 (Bb)。
- C 洛克里亚**: 自然小调降低 II 级和 V 级音 (Bb 和 Fb) 是洛克里亚的特色。图中圈出的是第 II 级音 (Bb) 和第 V 级音 (Fb)。

例 11-6 说明,自然小调和多利亚的区别在于第 VI 级音上,自然小调升高其 VI 级音就会变成多利亚调式;自然小调和弗里几亚的区别在于第 II 级音上,自然小调降低其 II 级音,就会变成弗里几亚调式;自然小调降低其 II 级和 V 级音,就会变成洛克里亚调式。以下是几个小调类调式的例子:

例 11-7

1. E 弗里几亚调式

F. 普伦斯《寓言集》





2. C 爱奥利亚调式

R.V. 威廉姆斯《旅行之歌》



3. D 多利亚调式

R. 马劳、B. 斯科特《蜂蜜的味道》



4. B 洛克里亚调式

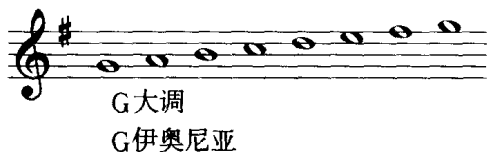
R.V. 威廉姆斯《恋爱的约翰先生》



4. 教会调式的调号

前面讲过,教会调式中的伊奥尼亚与大调结构相同,因此其调号也与大调相同。例如,G 大调的调号也就是 G 伊奥尼亚调式的调号:

例 11-8



前面例 11-1 所列出的七种教会调式是以 C 大调的七个音轮流做主音而构成,这七种调式叫做“同音列调式”。总之,这些调式都与大调音阶有关,而且采用 C 大调的调号。要确定各种调式的调号就是由此入手。只要确定了相当于大调主音的音名,也就确定了调号。这里,我们把确定调号的音级即伊奥尼亚的第 I 级音叫做“调号音级”。下表列出了各个调式的主音与调号音的音程关系:

例 11-9

调 式	调号音级与主音的关系	说 明
伊奥尼亚	与大调相同	第 I 级相当于大调主音
多里亚	主音下方大二度	第 VII 级相当于大调主音
弗里几亚	主音下方大三度	第 VI 级相当于大调主音
里底亚	主音上方纯五度	第 V 级相当于大调主音
混合里底亚	主音上方纯四度	第 IV 级相当于大调主音
爱奥利亚	主音上方小三度	第 III 级相当于大调主音
洛克里亚	主音上方小二度	第 II 级相当于大调主音

例如,要确定 C 弗里几亚的调号,应先确定在该调式中哪一个音级相当于大调的主音。上表已经列出,弗里几亚的第 VI 级音,也就是其主音下方的大三度是调号音级。C 下方的大三度是 $\flat A$, $\flat A$ 大调的调号

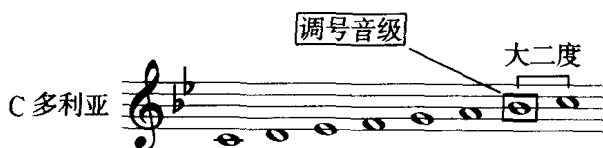
也就是 C 弗里几亚调式的调号：

例 11-10



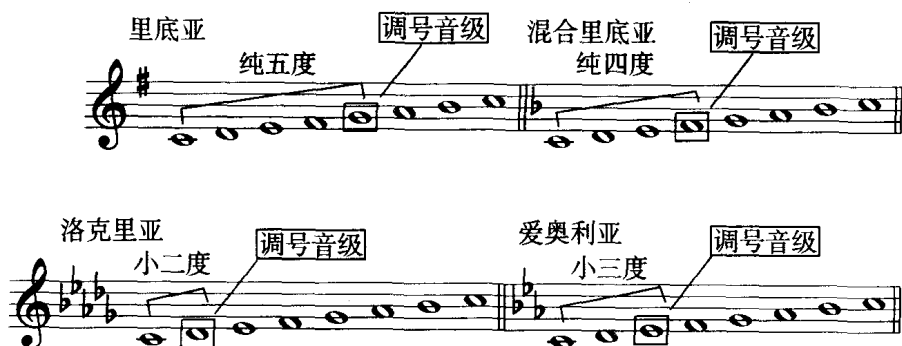
下面仍以 C 为主音, 确定 C 多里亚的调号。参照上面的列表, 多里亚的调号音级位于该调式的第Ⅶ级, 即该调式主音下方的大二度。C 下方的大二度为 $\flat B$, 也就是 $\flat B$ 大调的调号：

例 11-11



以下是以 C 为主音的其它调式的调号：

例 11-12



第二节 其它音阶

从 19 世纪末开始,使用传统的调式已经不能满足作曲家的创新要求,作曲家们开始广泛探索新的音乐语言,于是便创造出许多新型的音阶。以下要讲述的各种音阶里,除了半音阶是很早就被广泛使用的音阶之外,其余的均是 19 世纪末之后开始使用的音阶。

1. 半音阶

音程关系全部为半音的音阶叫做半音阶。半音阶由十二个不同的音组成。半音阶的记谱法有两种,一是旋律半音阶记谱法,二是和声半音阶记谱法。

1) 旋律半音阶记谱法

该记谱法的特点是:以旋律的进行方向为依据,升高的音上行,降低的音下行,上行和下行的记谱法不同。这种记谱法可以节省临时记号:

例 11-13



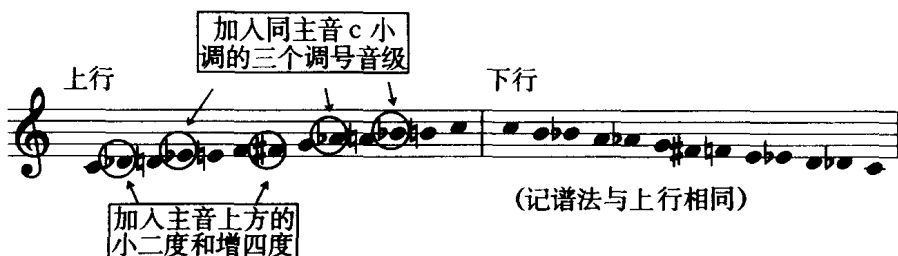
2) 和声半音阶记谱法

该记谱法的要求是:以大调或小调的调式音级为基础,加上可以体现同主音大调或小调调号的音级,再加上主音上方的小二度和增四度。和声半音阶的上行和下行一样。下面以 C 大调为例,记谱法如下:

例 11-14



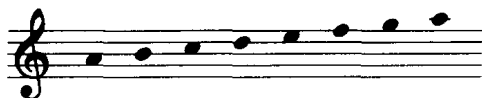
b. C大调半音阶:



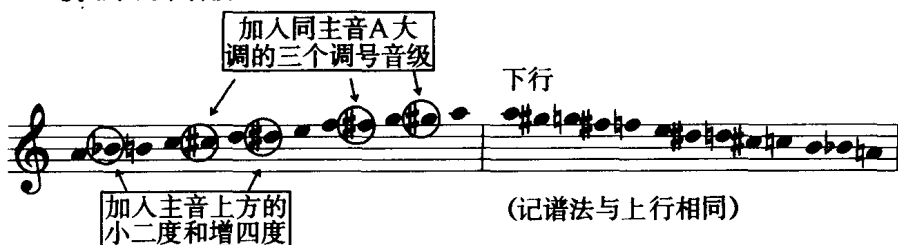
再以 a 小调为例,小调半音阶的记谱法如下:

例 11-15

a. a 小调



b. a小调半音阶



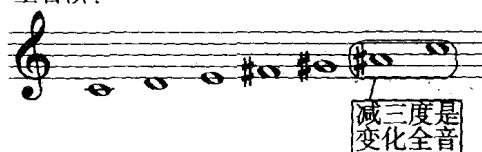
上述的半音阶记谱法是教科书性质的,在实践中,作曲家们很少劳神注意记谱法的体系问题,而是采用即时的、随意的方式记谱。贝多芬就是如此,他的半音阶记谱很随意,有时在他的同一部作品中就使用了几种不同的半音阶记谱法。

2. 全音阶

全部由全音关系构成的音阶叫做全音阶。在一个八度之内,全音阶只有六个不同的音。全音阶的记谱法以简单为原则,可随意使用等音。全音阶中总会出现一个减三度,即变化全音:

例 11-16

全音阶:



法国印象派作曲家德彪西的钢琴前奏曲《帆》是最早使用全音阶的著名作品之一。由于德彪西对全音阶的过度使用,后来的作曲家几乎很少再碰它。

例 11-17

德彪西《帆》



3. 对称音阶

由半音和全音交替构成的音阶叫做对称音阶。拉威尔是最早使用这种音阶的作曲家。该音阶可以从全音开始,也可以从半音开始:

例 11-18

对称音阶:



以下是使用对称音阶的例子:

例 11 - 19

斯特拉文斯基《俄狄浦斯王》



在爵士乐和声理论中,对称音阶被称作“减和弦音阶”。爵士乐理论认为,减和弦音阶是以减七和弦为框架而产生的。减七和弦由四个音构成,任何相邻的两个和弦音之间均为小三度。在每个和弦音上方加入大二度(或小二度)便构成了八个音的所谓减和弦音阶:

例 11 - 20

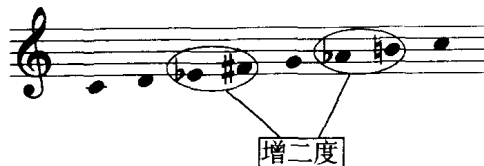


4. 匈牙利小音阶

有两个增二度音程是匈牙利小音阶的特点,这个音阶是在和声小音阶的基础上,升高Ⅳ级音而构成:

例 11 - 21

匈牙利小音阶:



5. 布鲁斯音阶

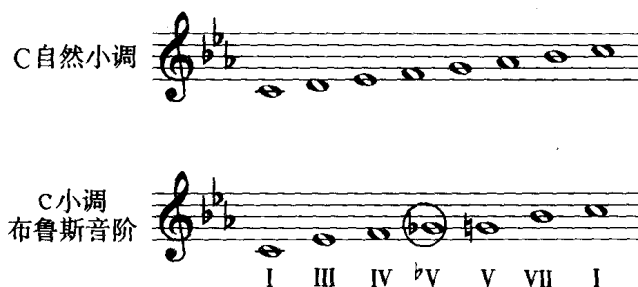
布鲁斯音阶是美国黑人布鲁斯音乐和爵士乐中经常使用的特色音阶。该音阶在理论上被认为是以大调为基础，加入了降Ⅲ级、降Ⅴ级（或升Ⅳ级）和降Ⅶ级而构成。降Ⅲ级和降Ⅶ级被称作“蓝调”（Blues notes）。以下是C大调和C大调布鲁斯音阶的比较：

例 11-22



如果按照自然小调看，布鲁斯音阶中最有特性的音应该是音阶中的降Ⅴ级音。小调布鲁斯音阶比大调布鲁斯音阶简单一些：

例 11-23



在大调布鲁斯旋律中，蓝调和大调自然音级总是被混合使用。下例是个 $\flat B$ 大调布鲁斯的片段，注意例中的D和 $\flat D$ （ $\flat III$ ）、A和 $\flat A$ （ $\flat VII$ ）的使用：

例 11-24

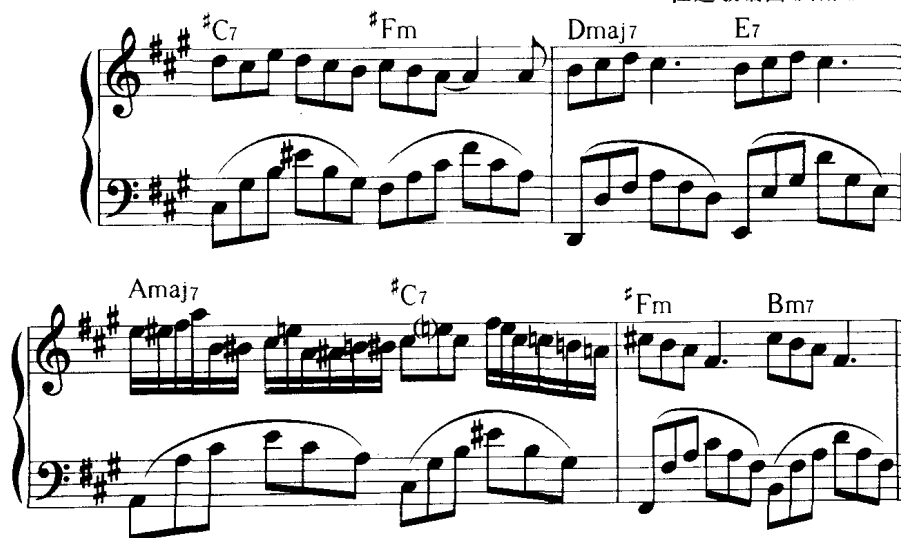
查理·帕克《又一种发式》



布鲁斯是 20 世纪最有影响的音乐风格之一,它不仅影响了美国的爵士乐和流行音乐,也影响了包括中国在内的其它国家的流行音乐的发展。笔者近年来发表了许多爵士乐改编曲,其中也广泛使用了布鲁斯音调。下例是 $\sharp f$ 小调的作品,注意第 3 小节的布鲁斯音符($\sharp f$ 小调降 V 级: $\flat c$)的使用:

例 11-25

任达敏编曲《踏浪》



◎ 民间音阶素材

本章前述的各种音阶都是中、西方音乐作品中最常见的音阶。除此之外,世界各国还有自己的民族调式,而且作曲家们还把人们所熟悉的大、小音阶与民间音阶相结合,从而构成了丰富多彩的综合音阶。下面列出的是一些极具特性的民间音阶:

日本音阶	印度音阶
东方音阶	阿拉伯音阶
吉卜赛音阶	波斯音阶
犹太音阶	爪哇音阶

练 习 十 六

一、写出以下各调式的调号:

1. G多利亚	2. G弗里几亚	3. G里底亚	4. G混合里底亚
5. G爱奥利亚	6. G洛克里亚	7. G伊奥尼亚	8. A多利亚
9. $\sharp A$ 弗里几亚	10. $\flat D$ 里底亚	11. $\flat A$ 混合里底亚	12. $\sharp G$ 洛克里亚

二、写出指定的调式音阶,用临时记号:

1. $\flat E$ 多利亚

2. F弗里几亚



3. F里底亚

4. F混合里底亚

5. F洛克里亚

6. $\sharp C$ 多利亚



7. D弗里几亚

8. $\flat A$ 里底亚

9. B混合里底亚

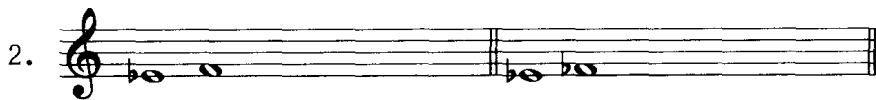
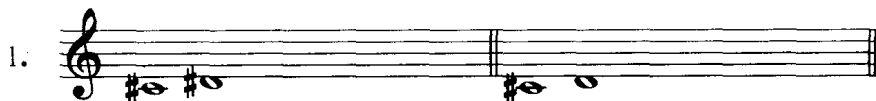
10. $\sharp E$ 洛克里亚



三、以下列各音为主音,写出全音阶:



四、以下面给出的音为起始音,分别写出开始于全音和半音的对称音阶:



五、分析说明以下各旋律的调式:

土耳其民歌



乌克兰民歌



鲍罗丁《第三交响曲》



圣-桑《吉卜赛舞曲》



肖邦《玛祖卡》



肯尼·吉《东部的聚会》



第十二章 民族调式

我国是一个多民族的国家,各族人民有着丰富多彩的民间音乐,这些音乐中蕴含着丰富的民族调式。在此基础上,我们的民族音乐中还吸收了外来的某些调式因素,从而构成了丰富多彩的调式系统。总的看,我国的民族调式主要有五声和七声两种形式。

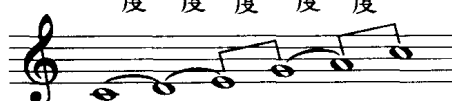
第一节 五声音阶

1. 五种五声调式

由宫、商、角、徵、羽五个音组成的音阶叫五声音阶。以五声音阶各音为主音构成的音阶叫做五声调式。以宫音作主音叫宫调式,以商音作主音叫商调式,以角音作主音叫角调式,以徵音作主音叫徵调式,以羽音作主音叫羽调式。宫音是五声音阶的起始音,调式内各音之间的关系如下所示:

例 12-1

	大	大	小	大	小
	二	二	三	二	三
	度	度	度	度	度



音名:	宫	商	角	徵	羽	宫
简谱:	1	2	3	5	6	1

例 12-1 是以宫为主音的五声音阶,在一个八度内,只有五个不同的音级,第六个音是主音的高八度重复。调式内相邻两音之间的关系有大二度和小三度。与大调相比,相当于把大调音阶去掉了第Ⅳ和第Ⅶ级,也就是缺少了 fa 和 si。因此,西方人把五声音阶称为“豁口音阶”(Gapped scale)。五声音阶中各音分别作主音,可以构成以下五种调式(例中带有连接记号的两音为小三度):

例 12-2

C 宫调式	D 商调式	E 角调式
简谱: 1 2 3 5 6 $\dot{1}$	2 3 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$	3 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$
音级: 宫 商 角 徵 羽 宫	商 角 徵 羽 宫 商	角 徵 羽 宫 商 角

G 徵调式	A 羽调式
简谱: 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$	6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$
音级: 徵 羽 宫 商 角 徵	羽 宫 商 角 徵 羽

从例 12-2 可以看出,各调式中都包含有两个小三度,这两个小三度在各音阶中出现的位置互不相同,这正是区分不同调式的标志。

◎ 五声的产生方式

早在春秋时代,我国古代科学家就开始研究五声的律制问题。例如,当时的文献《管子·地员篇》记载了用三分损益法求五声的过程。所谓三分损益法,就是把发出某一音的管长或弦长分成三段,基本音为宫,去掉三分之一的长度,叫做三分损一,得到的是上方纯五度的徵;把剩下的长度分成三等分,在此基础上再增加一等分,叫三分益一,得的是徵下方的纯四度商。按此损益

方法重复多次,即得到宫徵商羽角五声:

例 12-3



2. 从同宫系统看调式音级

不同调式的宫音都建立在同一音高上,叫做同宫系统。同宫系统的五种调式采用相同的调号。例 12-2 的所有调式都是同宫系统的调式。

下面,我们仍以 C 为宫,把五声音阶中所有的音程按度数分类,看看有什么结果:

例 12-4

大二度 大二度 大二度 小七度 小七度 小七度

二度 (七度)

大三度 小三度 小三度 小六度 大六度 大六度

三度 (六度)

宫 角 角 宫

纯四度 纯四度 纯四度 纯四度 纯五度 纯五度 纯五度 纯五度

四度 (五度)

例 12-4 囊括了五声音阶中所有的音程关系,我们可以看到,二度只有一种,即大二度(转位后为小七度),一共有三个。小三度(转位后

为大六度)有两个,纯四度(转位后为纯五度)有四个。独一无二的音程只有一个,就是大三度(转位后为小六度)。这个惟一的大三度(或小六度)音程是在宫和角之间构成的。因此,大三度或小六度可以做为确定宫音位置的坐标,由宫音位置可以进一步确定调式的主音。可以记住这样一个公式:

大三度音程以根音为宫

小六度音程以冠音为宫

调式不同,宫和角的音级位置也不相同。下面再次把同宫系统的五种调式列出,并注明主音和宫、角两个音的关系:

例 12-5

宫调式: 大三度 (宫 角)

商调式: 小七度 (角 宫), 大二度 (角 宫)

角调式: 小六度 (角 宫)

徵调式: 大六度 (宫 角), 纯四度 (宫 角)

羽调式: 纯五度 (宫 角), 小三度 (宫 角)

我们知道,大调和小调的区分主要看它们的调式特性音级(第Ⅲ级)与主音的关系,而不同五声调式的区分则需要看宫、角两音与调式主音的关系。宫、角两个音级就是五声调式的调式特性音级。从例 12-5 可以看出,每一个调式的主音和宫、角构成的音程关系是独一无二的,因此而成为各调式独具的特征。五声各调式的主音与调式特性音级的关系列表如下:

例 12-6

调式名称	主音和调式特性音级的关系	宫音的位置
宫调式	主音上方有大三度	主音为宫
商调式	主音上方有大二度, 下方有大二度 (或上方有小七度)	主音下方大二度为宫音
角调式	主音下方有大三度 (或上方有小六度)	主音下方大三度为宫音
徵调式	主音下方有小三度 (或上方有大六度), 上方有纯四度	主音上方纯四度为宫音
羽调式	主音上方有小三度和纯五度	主音上方小三度为宫音

下面以两个具体的民歌为例, 说明五声调式的分析方法。见下面的例子:

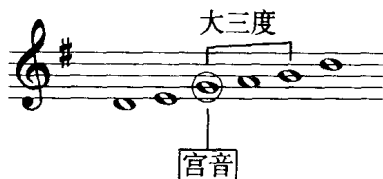
例 12-7

青海回族民歌《打柴》



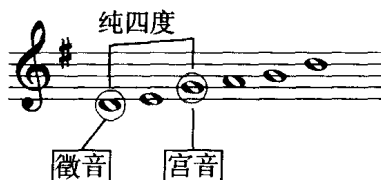
例 12-7 的旋律是五声性的, 结束音是 D, 可以确定是 D 为主音。初学者可以先将这首民歌的旋律音按音阶的形式排列起来, 然后从音阶中看看能否找到大三度音程 (或小六度)。在这个例子里, 不难发现 G—B 所构成的大三度:

例 12-8



前面刚刚讲过,在大三度音程中,根音为宫。因此这里能确定 G 为宫音。确定了以 G 为宫音,便可以进一步确定主音 D 为徵音。最终的结论是,这首民歌为 D 徵调式:

例 12-9



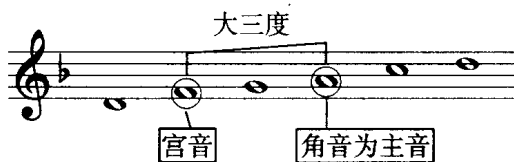
下面再看第二个例子:

例 12-10



这首民歌结束于 A,可以确定 A 为主音。我们还是先把这首民歌的旋律音按音阶形式排列起来并找到大三度(或小六度)音程:

例 12-11

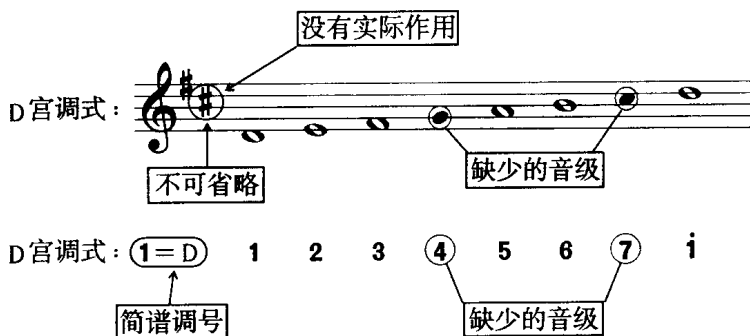


从例 12-11 中可以发现 F—A 之间为大三度音程,从而确定是 F 为宫。这首民歌是以 A 为主音,可以确定是 A 角调式。

3. 五声调式的调号

五声调式没有自己的调号,需借用大调的调号。我们把以宫音为主音的五声音阶看成是省略了Ⅳ级和Ⅶ级音的大调,宫音就相当于大调的主音。就五声音阶而言,实际上(当五线谱有一个以上的升号或降号调号时)调号里的最后一个升号或降号只具有理论效用,并无实际作用。例如,D 宫调式需要借用 D 大调的调号,虽然五声音阶里没有 $\sharp C$ ($\sharp C$ 是 D 大调的第Ⅶ级),但是调号里的 $\sharp C$ 也不可省略:

例 12-12



再比如, $\flat A$ 宫调式借用 $\flat A$ 大调的调号。虽然最后一个调号 $\flat D$ (等于 $\flat A$ 大调的第Ⅳ级)对 $\flat A$ 宫调式没有实际作用,但是也不能省略:

例 12-13

bA 宫调式: $1 = \flat A$ 1 2 3 ④ 5 6 ⑦ $\dot{1}$

Annotations: '简谱调号' points to $1 = \flat A$; '缺少的音级' points to ④ and ⑦.

将五种五声调式建立在同一主音上，有助于我们从另一个角度了解各调式的特征和调号的使用。例 12-14 所举各调式的主音都是 F，但它们的宫音是不固定的，叫做“异宫系统”（同主音，不同宫）。如果是异宫系统，不同的调式必定采用不同的调号。要确定使用什么调号，就必须找到宫音。不要忘记，在五声音阶里确定宫音的方法是：找到音阶里的大三度或小六度音程，大三度以根音为宫，小六度以冠音为宫。例中画圈的音为各调式的宫：

例 12-14

	五线谱调号	简谱首调调号
F 宫调式:		F 宫调式: $1 = F$ 1 2 3 5 6 $\dot{1}$
F 商调式:		F 商调式: $1 = \flat E$ 2 3 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$
F 角调式:		F 角调式: $1 = \flat D$ 3 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$

F 徵调式:  F 徵调式: $1=bB\ 5\ 6\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{3}\ \dot{5}$

F 羽调式:  F 羽调式: $1=bA\ 6\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{3}\ \dot{5}\ \dot{6}$

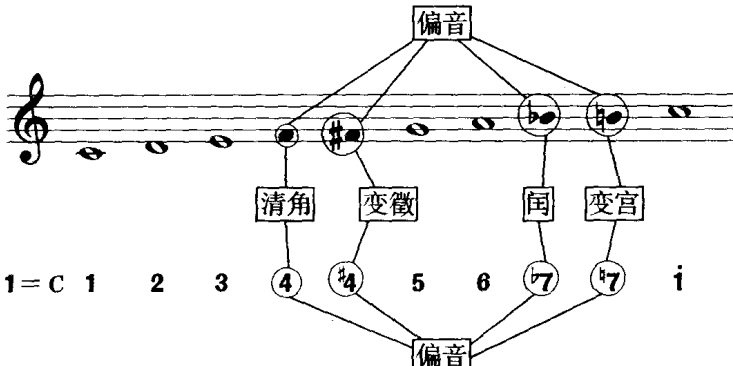
第二节 七声音阶

以五声为基础,再加入两个偏音而构成的七音音阶叫七声音阶。

1. 正音和偏音

中国传统音乐理论把五声即宫、商、角、徵、羽称作“正音”(或“正声”),意思是重要的音,把五声以外的其它音一律叫做“偏音”(或“变声”),意思是变化音。偏音共有四个,位于五声音阶两个小三度之间。角徵之间的偏音有两个,一个是清角(角音上方小二度),另一个是变徵(徵音下方小二度);羽宫之间的偏音也是两个,一个是变宫(宫音下方小二度),另一个是闰(宫音下方大二度)。以 C 宫调式为例,偏音的位置如下所示:

例 12-15



简谱: $1=C\ 1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ i$

偏音不能做主音,因此,即使是七声音阶,调式也只有五种。

2. 七声音阶的种类

根据偏音的使用,七声音阶分为三种。

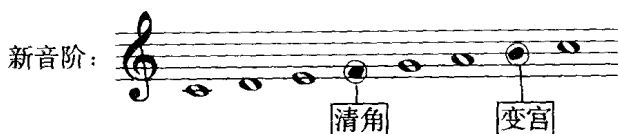
1) 古音阶(也叫“雅乐音阶”)。在五声音阶的基础上,加入变徵和变宫的七声音阶叫古音阶:

例 12-16



2) 新音阶(也叫“清乐音阶”)。在五声音阶的基础上,加入清角和变宫的七声音阶叫新音阶。新音阶和大调音阶一样,只是用法不同:

例 12-17



3) 燕乐音阶(也叫“清商音阶”)。在五声音阶的基础上,加入清角和闰的七声音阶叫燕乐音阶。

例 12-18



3. 三种七声音阶的调式及调号

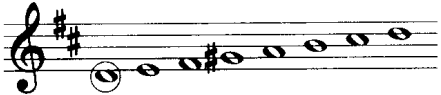
上述的三种七声音阶可以构成十五种调式。和五声音阶一样,七

声音阶没有自己的调号，也是借用大调的调号并把宫音与大调的主音相对应。七声音阶中的清角和变宫与大调的第Ⅳ和第Ⅶ级音一样，无需使用临时记号。另外两个偏音变徵和闰必须使用临时记号。以下的十五种调式为同宫系统，以D为主音，全部借用D大调的调号，例中画圈的音为宫：

例 12-19

以古音阶构成的五种调式

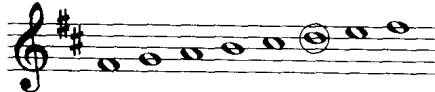
简谱首调：

D 宫调式：		1 = D 1 2 3 [#] 4 5 6 7 $\dot{1}$
E 商调式：		1 = D 2 3 [#] 4 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$
[#] F 角调式：		1 = D 3 [#] 4 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$
A 徵调式：		1 = D 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ [#] 4 5
B 羽调式：		1 = D 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ [#] 4 5 6

以新音阶构成的五种调式

简谱首调：

D 宫调式：		1 = D 1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$
E 商调式：		1 = D 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$

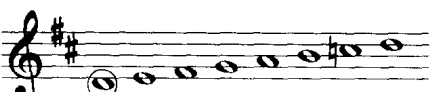
$\sharp F$ 角调式:  1 = D 3 4 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$

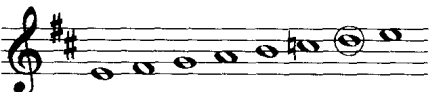
A 徵调式:  1 = D 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$

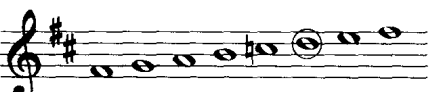
B 羽调式:  1 = D 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$

以燕乐音阶构成的五种调式

简谱首调:

D 宫调式:  1 = D 1 2 3 4 5 6 $\flat$ 7 $\dot{1}$

E 商调式:  1 = D 2 3 4 5 6 $\flat$ 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$

$\sharp F$ 角调式:  1 = D 3 4 5 6 $\flat$ 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$

A 徵调式:  1 = D 5 6 $\flat$ 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$

B 羽调式:  1 = D 6 $\flat$ 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$

◎ 关于六声音阶

在民间音乐中有时会遇到六声音阶构成的旋律。常见的六声音阶有两种，一是在五声的基础上增加清角的六声，二是在五声的基础上增加变宫的六声。见下面的例示：

例 12-20



在六声调式里，清角或变宫多数情况下只是偶尔出现，正音五声仍是旋律的核心。为了简化音阶体系，本书不专门列出六声音阶。为了说明六声音阶的现象，仅举两例如下。《刨洋芋》的旋律是带变宫的六声 D 商调式：

例 12-21

山西民歌《刨洋芋》



《采野菜》的旋律是带清角的六声 D 羽调式：

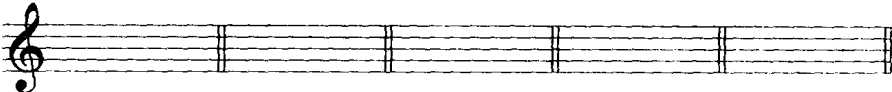
内蒙古达斡尔族民歌《采野菜》



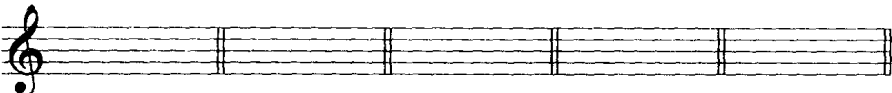
练习十七

一、写出以下各调式的调号：

1. G 徵	2. G 商	3. G 宫	4. G 角	5. D 羽
--------	--------	--------	--------	--------

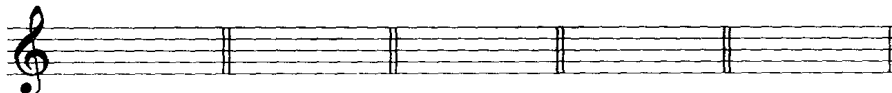


6. $\flat$ B 徵	7. A 角	8. $\sharp$ C 羽	9. $\flat$ G 宫	10. $\flat$ D 商
----------------	--------	-----------------	----------------	-----------------



二、以下列各音为主音,构成指定的五声调式音阶(用临时记号):

1. E 宫	2. E 商	3. E 角	4. E 徵	5. E 羽
--------	--------	--------	--------	--------



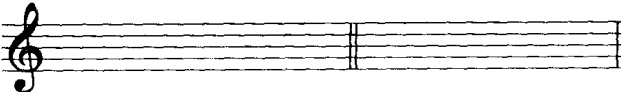
三、以下列各音为主音,构成指定的七声音阶(用调号):

1. 古音阶(雅乐)

1. A 宫古音阶	2. A 商古音阶	3. A 角古音阶
-----------	-----------	-----------



4. A 徵古音阶	5. A 羽古音阶
-----------	-----------



2. 新音阶(清乐)

1.F 宫新音阶 2.F 商新音阶 3.F 角新音阶

4.F 徵新音阶 5.F 羽新音阶

3. 燕乐音阶(清商)

1.B 宫燕乐音阶 2.B 商燕乐音阶 3.B 角燕乐音阶

4.B 徵燕乐音阶 5.B 羽燕乐音阶

四、分析说明下列各旋律的调式：

河北民歌《小白菜》

1.

台湾民歌《天乌乌》

2.

黑龙江鄂温克族民歌《树上的记号》



青海回族民歌《我只盼妹妹心肠好》



宁夏回族民歌《一心想着个你了》



云南白族民歌《花上花》



山西民歌《共产党的恩情长又长》



新疆塔塔尔族民歌《祖国之歌》



秦腔《火焰驹》片段



第十三章 和 弦(上)

第一节 和弦与和声

三个以上的音按照三度关系叠置起来,叫做和弦。最简单的和弦由三个音构成,复杂的和弦可以由五至七个音构成。

例 13-1



不同的和弦相互连接叫做和声。如果说旋律是横向的音响,和声则是纵向的音响。下例是配有和声的作品片段:

例 13-2

格里格《哀歌》

fp

3

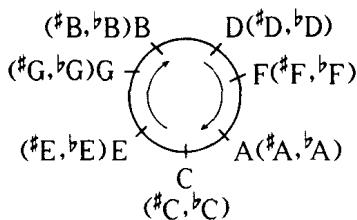
建立和弦的基础音叫根音，其它的和弦音按照其与根音的音程关系分别叫做三度音、五度音、七度音、九度音、十一度音和十三度音：

例 13-3



和弦的构成实际上是一种三度循环关系，这种循环关系可以由七个基本音名来代表：

例 13-4



构成和弦的三度循环图

以上的三度循环圈中的每个音名都可以看成一个点，任何一个点都可以做为根音，圈内顺时针的箭头方向代表和弦由低到高的三度叠置关系。例如，如果以 G 为根音，三和弦的构成是 G—B—D，七和弦的构成是 G—B—D—F，九和弦的构成是 G—B—D—F—A。

三度循环圈中的音名也可以是升音或降音。例如， $\sharp G$ —B— $\sharp D$ 或 $\flat G$ — $\flat B$ — $\flat D$ 等等。

和弦的表现形式有两种,一是和声性的,即同时发音;二是旋律性的,即先后发音。先后发音也叫“分解和弦”:

例 13-5



第二节 三和弦

三个音按三度关系叠置而成的和弦叫三和弦。三和弦包含了三个成分:根音、三度音和五度音。三和弦从结构性质上分为四种。

1. 大三和弦

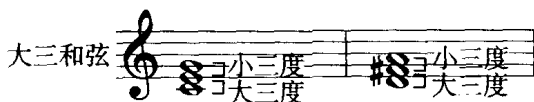
如果和弦的三度音和五度音与根音的关系分别为大三度和纯五度,就叫做大三和弦。“大”是指和弦的根音与三度音之间为大三度:

例 13-6



也可以把大三和弦看成是在大三度上方再叠置小三度而成:

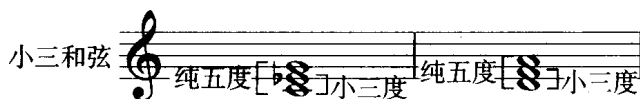
例 13-7



2. 小三和弦

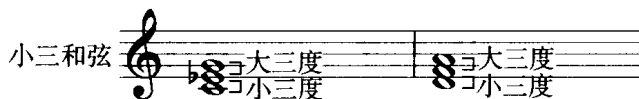
如果和弦的三度音和五度音与根音的关系分别为小三度和纯五度,就叫做小三和弦。“小”就是指和弦的根音与三度音之间是小三度:

例 13-8



也可以把小三和弦看成是在小三度上方再叠置大三度而成:

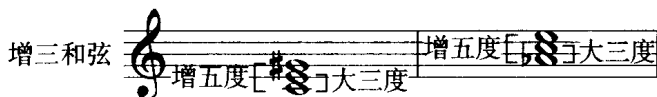
例 13-9



3. 增三和弦

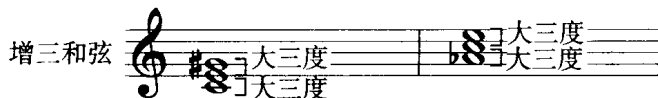
如果和弦的三度音和五度音与根音的关系分别为大三度和增五度,就叫做增三和弦。“增”是指根音与五度音之间为增五度:

例 13-10



也可以把增三和弦看成是由两个大三度叠置而成:

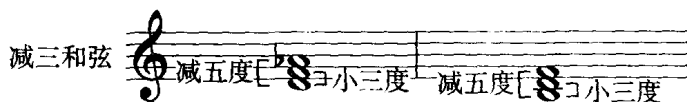
例 13-11



4. 减三和弦

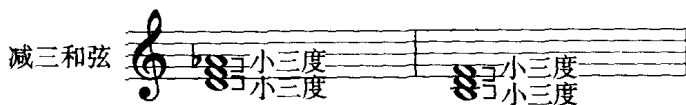
如果和弦的三度音和五度音与根音的关系分别为小三度和减五度,就叫做减三和弦。“减”是指根音与五度音之间为减五度关系:

例 13-12



也可以把减三和弦看成是由两个小三度叠置而成:

例 13-13



第三节 三和弦的原位与转位

1. 原位与转位

以和弦的根音为低音,叫做原位和弦;以根音以外的其它和弦音为低音,叫做转位和弦。三和弦除了原位之外,有两种转位,包括以三度音为低音的第一转位和以五度音为低音的第二转位(例中的黑音符是根音):

例 13-14

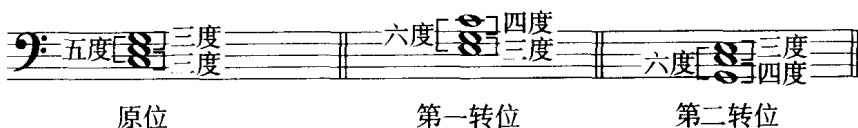


◎ 关于声部排列法

和弦音的排列方式叫做声部排列法。声部排列法有三种:密集排列、开放排列和混合排列。如果两个相邻的和弦音之间的距离为二度、三度或四度,就叫做密集排列;相邻的和弦音之间为五度或五度以上,叫做开放排列;既有密集排列也有开放排列,叫做混合排列。

原位的三和弦包含有两个三度和一个五度音程,在第一和第二转位的和弦中,五度变成了四度,其中一个三度变成了六度:

例 13-15



2. 转位三和弦的特点

无论原位还是转位和弦,其低音与上方音的音程关系的差别是区别原位和转位和弦的依据。原位和弦的低音(也是根音)与上方两个和弦音之间的音程分别是三度和五度;第一转位的低音与上方两个音之间的音程是三度和六度;第二转位的低音和上方两个音之间的音程是四度和六度。根据这些音程结构特点,我们可以把原位三和弦叫做“3 5”和弦,第一转位的三和弦叫做“3 6”和弦,第二转位的三和弦叫做“4 6”和弦:

例 13-16



上述的三和弦数字标记可以简化使用, 原位三和弦的 3 5 可以省略, 第一转位可以只标记一个 6, 叫做六和弦; 第二转位仍用 4 6 表示, 叫做四六和弦:

例 13-17



3. 如何构成转位三和弦

1) 原位三和弦的结构图式

牢记三度音、五度音与根音的关系, 构成转位的和弦就十分容易。

四种原位三和弦的音程关系可以抽象为以下的结构图式:

例 13-18

1. 大三和弦 2. 小三和弦 3. 增三和弦 4. 减三和弦

纯五度 [8] 大三度 纯五度 [8] 小三度 增五度 [8] 大三度 减五度 [8] 小三度

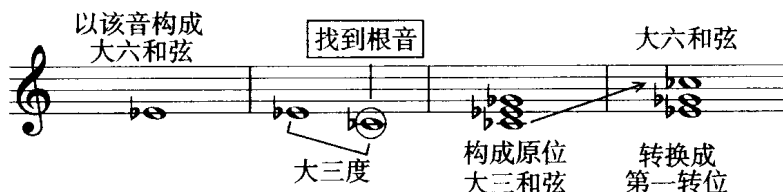
2) 构成转位和弦

要在规定的低音之上构成转位的三和弦, 必须先通过低音找到和弦的根音。我们知道, 第一转位的三和弦是以三度音为低音, 根音也就是在低音下方的三度音上(大三度或小三度, 视和弦性质而定); 第二转位的三和弦是以五度音为低音, 根音也就是在低音下方的五度音上(纯五度、增五度或减五度, 视和弦性质而定)。

例如, 以 $\flat E$ 为低音, 构成第一转位的大三和弦(六和弦)。参照大三和弦的结构图式, 三度音与根音的关系是大三度。 $\flat E$ 下方的大三度音

$\flat C$ 就是根音, 先在 $\flat C$ 上构成原位的大三和弦, 然后把它转换成第一转位:

例 13-19



再比如, 以 $\flat E$ 为低音, 构成小三和弦的第二转位(四六和弦)。参照小三和弦的结构图式, 五度音和根音的关系是纯五度。 $\flat E$ 下方纯五度 $\flat A$ 就是根音, 先在 $\flat A$ 上构成原位的小三和弦, 最后再转换成第二转位:

例 13-20



◎ 数字低音与三和弦性质标记法

一、数字低音

例 13-16 所示的三和弦(以及后面要讲的七和弦)的数字标记叫做数字低音。低音下方的阿拉伯数字代表了低音之上的音程。数字低音是便于键盘乐器演奏者使用的和声记谱法, 起源于 17 世纪的意大利。由于该法简便而实用, 所以迅速普及全欧洲, 并且持续了 150 年(1600-1750)之久, 音乐史上称这个时期为数字低音时代。

数字低音时代的作曲家特别重视旋律和低音,因此,很多作品只写出旋律和低音,而内声部的和声只是用数字标记出来,由键盘演奏者即兴填充。因此,在巴洛克时期涌现出一大批能根据数字低音即兴视奏的键盘演奏家。

今天,虽然根据数字低音进行演奏的实践已经结束,但是,在和声学的教学中,数字低音仍然是必不可少的辅助标记。

二、三和弦的性质标记

很多和声学教科书习惯上采用罗马数字代表和弦的根音,本书也一样。同时,本书也采用国际通用的爵士乐和弦标记体系来代表和弦的性质。现说明如下:

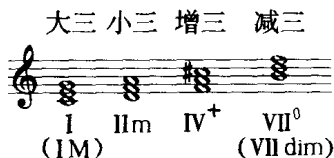
1. 大三和弦用大写字母 M(英文“Major”的简写,意思是“大的”)代表。字母写在罗马数字的右侧,例如:IM、IVM 等等。M 往往被省略。

2. 小三和弦用 m(英文“minor”的简写,意思是“小的”)代表。例如,Im、IVm 等等。

3. 减三和弦用一个小圆圈表示,例如, VII^o 也可以用 dim(英文“diminished”简写,意思是“减的”)表示,例如, VII dim。

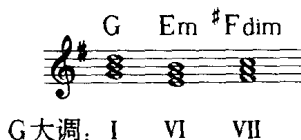
4. 增三和弦用加号表示,例如, III⁺。

例 13-21



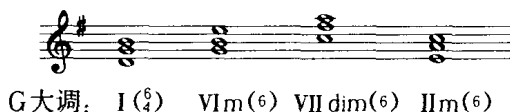
爵士乐的和弦标记采用的是固定音名法,具体的根音是用音名来代表。例如,G 大调的主和弦 I 可以标记为 G, VI 级和弦标记为 Em, VII 标记为 #Fdim 等等。

例 13-22



在本书例示中,当爵士乐和弦标记与和弦转位标记同时使用时,转位标记放在括号内,标记方法如下例所示:

例 13-23



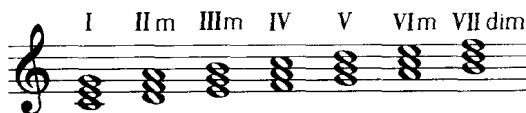
第四节 大调和小调的三和弦

和弦有大调和弦和小调和弦之分。总的来看,大调和小调的调式色彩主要体现在两个和弦上,一个是建立在主音上的主和弦,另一个是建立在下属音上的下属和弦。大调的主和弦和下属和弦都是大三和弦,小调的主和弦和下属和弦都是小三和弦。调式中的另外一个重要和弦是建立在属音上的属和弦,它是确立调性的支柱和弦。

1. 大调的三和弦

大调的七个音级上可以构成七个三和弦,性质有三种,包括大三和弦(I、IV、V)、小三和弦(II m、III m、VI m)和减三和弦(VII dim)。以C大调为例,七个和弦如下:

例 13-24



2. 小调的三和弦

前面已经讲过,小调有三种,即自然小调、和声小调和旋律小调。三种小调的区别主要体现在自然的和升高的第Ⅵ级和第Ⅶ级音上。自然小调的三和弦与大调一样有三种,和声小调和旋律小调各有四种三和弦(多了一种增三和弦)。以C小调为例,三种小调的三和弦如下:

例 13-25

Example 13-25 displays the triads for three types of minor scales in C minor, using a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb).

- 自然小调 (Natural Minor):** Shows triads for I_m, II^{dim}, III, IV_m, V_m, VI, and VII. The triads are: I_m (C-Eb-G), II^{dim} (D-F-Ab), III (Eb-G-Bb), IV_m (F-Ab-C), V_m (G-Bb-D), VI (Ab-C-Eb), and VII (Bb-D-F).
- 和声小调 (Harmonic Minor):** Shows triads for I_m, II^{dim}, III⁺, IV_m, V, VI, and VII^{dim}. The triads are: I_m (C-Eb-G), II^{dim} (D-F-Ab), III⁺ (Eb-G-Bb), IV_m (F-Ab-C), V (G-Bb-D), VI (Ab-C-Eb), and VII^{dim} (Bb-D-F).
- 旋律小调 (Melodic Minor):** Shows triads for I_m, II_m, III⁺, IV, V, VI^{dim}, and VII^{dim}. The triads are: I_m (C-Eb-G), II_m (D-F-Ab), III⁺ (Eb-G-Bb), IV (F-Ab-C), V (G-Bb-D), VI^{dim} (Ab-C-Eb), and VII^{dim} (Bb-D-F).

上例说明,三种小调的和弦里只有 I_m 和 IV_m 在结构上是相同的,其它和弦的结构都各不相同。但是,在音乐实践中,小调作品最常用的三和弦是自然小调与和声小调的混合体,多数情况下,Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、Ⅴ五个和弦用自然小调的音级构成,Ⅴ和Ⅶ这两个和弦则含有和声小调的导音。

例 13-26

Example 13-26 displays the common triads for minor scales in C minor, using a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb).

- 小调常用和弦 (Common Minor Triads):** Shows triads for I_m, II^{dim}, III, IV_m, V, VI, and VII^{dim}. The triads are: I_m (C-Eb-G), II^{dim} (D-F-Ab), III (Eb-G-Bb), IV_m (F-Ab-C), V (G-Bb-D), VI (Ab-C-Eb), and VII^{dim} (Bb-D-F).

练 习 十 八

一、以下列各指定的音名为根音，添加另外两个音名使之构成规定的三和弦：

1. 大三和弦

- | | |
|-------------------------|-------------------|
| 1). C <u>E</u> <u>G</u> | 2) $\flat$ D ____ |
| 3) $\flat$ B ____ | 4) A ____ |
| 5) $\sharp$ F ____ | 6) G ____ |
| 7) F ____ | 8) D ____ |

2. 小三和弦

- | | |
|---------------------------------|-------------------|
| 1). C $\flat$ <u>E</u> <u>G</u> | 2) $\flat$ D ____ |
| 3) $\flat$ B ____ | 4) A ____ |
| 5) $\sharp$ F ____ | 6) G ____ |
| 7) F ____ | 8) D ____ |

3. 增三和弦

- | | |
|----------------------------------|-------------------|
| 1). C <u>E</u> $\sharp$ <u>G</u> | 2) $\flat$ D ____ |
| 3) $\flat$ B ____ | 4) A ____ |
| 5) $\sharp$ F ____ | 6) G ____ |
| 7) F ____ | 8) D ____ |

4. 减三和弦

- | | |
|---|-------------------|
| 1). C $\flat$ <u>E</u> $\flat$ <u>G</u> | 2) $\flat$ D ____ |
| 3) $\flat$ B ____ | 4) A ____ |
| 5) $\sharp$ F ____ | 6) G ____ |
| 7) F ____ | 8) D ____ |

二、以下列各音为根音,构成指定的原位三和弦:

1. $\flat E$ 2. $\flat A m$ 3. $\sharp G m$ 4. E^+ 5. $B dim$

6. $\sharp C dim$ 7. $\sharp B dim$ 8. $\sharp E m$ 9. $\sharp D$ 10. $\sharp A$

三、以下列各音为低音,构成指定的六和弦并在下方给出和弦标记:

1. 大六 2. 小六 3. 小六 4. 增六 5. 减六

$\flat B(6)$ (6) (6) (6) (6)

6. 增六 7. 减六 8. 小六 9. 大六 10. 大六

(6) (6) (6) (6) (6)

四、以下列各音为低音,构成指定的四六和弦并在下方给出和弦标记:

1. 小四六 2. 小四六 3. 小四六 4. 增四六 5. 增四六

$B m(\frac{6}{4})$ $(\frac{6}{4})$ $(\frac{6}{4})$ $(\frac{6}{4})$ $(\frac{6}{4})$

6. 增四六 7. 减四六 8. 减四六 9. 大四六 10. 大四六

$(\frac{6}{4})$ $(\frac{6}{4})$ $(\frac{6}{4})$ $(\frac{6}{4})$ $(\frac{6}{4})$

五、标出以下和弦的性质,包括转位:



1. G 2. $\text{B}^+(\frac{5}{4})$ 3. _____ 4. _____ 5. _____ 6. _____ 7. _____ 8. _____



9. _____ 10. _____ 11. _____ 12. _____ 13. _____ 14. _____ 15. _____ 16. _____

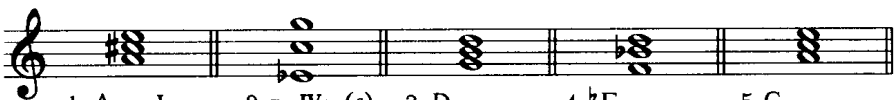


17. _____ 18. _____ 19. _____ 20. _____ 21. _____ 22. _____ 23. _____ 24. _____



25. _____ 26. _____ 27. _____ 28. _____ 29. _____ 30. _____ 31. _____ 32. _____

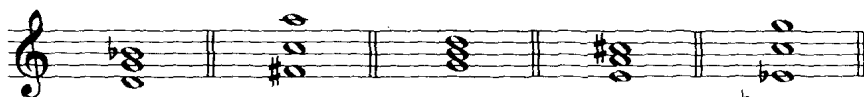
六、根据调性指示,按照例示标出和弦的根音及其性质:



1. A: I 2. g: $\text{IVm}(\frac{6}{5})$ 3. D: _____ 4. bE : _____ 5. C: _____

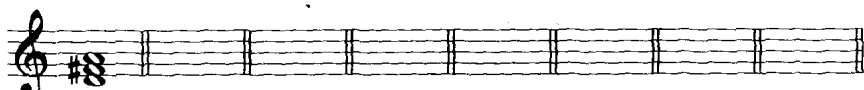


6. bF : _____ 7. c: _____ 8. e: _____ 9. bD : _____ 10. C: _____

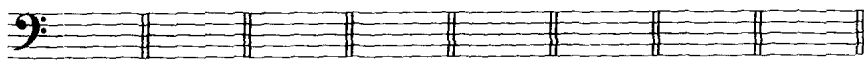


11. g: _____ 12. g: _____ 13. e: _____ 14. b: _____ 15. $\flat$ B: _____

七、本题全部为和声小调。按照标记构成指定调的指定和弦 ($\text{VII}^0 = \text{VII dim}$):



1. g: V 2. d: V 3. $\sharp$ f: VII^0 4. b: VII^0 5. a: V 6. g: VII^0 7. e: VII^0 8. c: VII^0

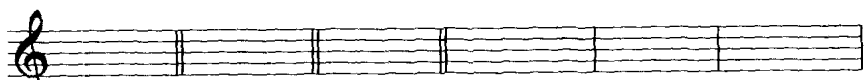


9. e: V 10. $\sharp$ d: VII^0 11. c: V 12. $\sharp$ g: V 13. $\flat$ b: V 14. $\flat$ e: VII^0 15. $\sharp$ a: V 16. f: VII^0

八、本题中的大写字母代表大调,小写字母代表和声小调。根据调性与和弦标记,构成指定和弦:



1. g: V(6) 2. b: $\text{III}(6)$ 3. C: $\text{VIIm}(6)$ 4. $\sharp$ f: V($\frac{6}{4}$) 5. G: IIIm 6. F: $\text{I}(6)$



7. $\flat$ B: $\text{IIIm}(\frac{6}{4})$ 8. d: $\text{IVm}(\frac{6}{4})$ 9. e: $\text{IVm}(6)$ 10. $\sharp$ F: $\text{VII dim}(6)$ 11. $\sharp$ c: $\text{III}(\frac{6}{4})$ 12. f: $\text{VII dim}(6)$

第十四章 和 弦(下)

第一节 七和弦

以三和弦为基础,在根音之上再叠加一个七度音,叫做七和弦:

例 14-1



1. 以大三和弦为基础的七和弦

在大三和弦的根音之上可以叠加一个小七度或大七度, 叠加小七度的叫做大小七和弦, 叠加大七度的叫做大七和弦:

例 14-2



2. 以小三和弦为基础的七和弦

在小三和弦的根音之上可以叠加一个小七度或大七度，叠加大七度的叫做小大七和弦，叠加小七度的叫做小七和弦：

例 14-3

小大七和弦

小三和弦 + 大七度 = 小大七和弦

小七和弦

小三和弦 + 小七度 = 小七和弦

3. 以增三和弦为基础的七和弦

在增三和弦的根音之上可以叠加一个小七度或一个大七度，叠加小七度的叫做大小七增五和弦，叠加大七度的叫做大七增五和弦：

例 14-4

大小七增五和弦

增三和弦 + 小七度 = 大小七增五和弦

大七增五和弦

增三和弦 + 大七度 = 大七增五和弦

4. 以减三和弦为基础的七和弦

在减三和弦的根音之上可以叠加一个小七度或减七度（不用大七度），叠加小七度的叫做半减七和弦（或减小七和弦），叠加减七度的叫做减七和弦：

例 14-5

半减七和弦

减三和弦 + 小七度 = 半减七和弦

减七和弦

减三和弦 + 减七度 = 减七和弦

◎ 七和弦的性质标记法

七和弦的性质标记是以三和弦为基础，另外加上有关的数字或字母符号。除了大小七和弦之外，其它各种七和弦均有两种或三种不同的标记形式。以C为根音，各种七和弦的常用标记如下：

例 14-6

大七和弦 大小七和弦 小大七和弦 小七和弦

大七增五和弦 大小七增五和弦 半减七和弦 减七和弦

第二节 七和弦的原位与转位

1. 原位与转位

七和弦除了有原位之外,有三种转位形式。包括:以三度音为低音的第一转位、以五度音为低音的第二转位和以七度音为低音的第三转位。以 C_7 和弦为例,其原位和转位如下所示(例中的黑音符为根音):

例 14-7



2. 转位七和弦的特点

和三和弦一样,七和弦的低音与上方音的音程关系是区别原位和转位七和弦的有效依据。原位七和弦的低音(即根音)与上方和弦音的关系分别是三度、五度和七度,因此可以标记为“3 5 7”;第一转位的低音与上方音的关系分别是三度、五度和六度,可以标记为“3 5 6”;第二转位的低音与上方音的关系分别是三度、四度和六度,可以标记为“3 4 6”;第三转位的低音与上方音的关系分别是二度、四度和六度,标记为“2 4 6”:

例 14-8



3. 七和弦数字低音的简写

例 14-8 所示的七和弦的数字低音标记常被简化, 原位只标记一个 7, 叫做七和弦; 第一转位标记为 5 6, 叫做五六和弦; 第二转位标记为 3 4, 叫做三四和弦; 第三转位只标记一个 2, 叫做二和弦。以下是完整的和简化的数字低音标记的对照:

和弦形式	完整标记	简化标记
原位	$V \begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$	V_7
第一转位	$V \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$	V_5^6
第二转位	$V \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$	V_3^4
第三转位	$V \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$	V_2

4. 如何构成转位的七和弦

1) 七和弦的结构图式

牢记以下各种原位七和弦的抽象结构图式, 有助于认识各种转位的七和弦:

例 14-9

1. 大小七和弦

小七度 $\left[\begin{smallmatrix} \circ \\ \circ \\ \circ \end{smallmatrix} \right]$ 大三度 $\left[\begin{smallmatrix} \circ \\ \circ \\ \circ \end{smallmatrix} \right]$ 纯五度

2. 大七和弦

大七度 $\left[\begin{smallmatrix} \circ \\ \circ \\ \circ \end{smallmatrix} \right]$ 大三度 $\left[\begin{smallmatrix} \circ \\ \circ \\ \circ \end{smallmatrix} \right]$ 纯五度

3. 小七和弦

小七度 $\left[\begin{smallmatrix} \circ \\ \circ \\ \circ \end{smallmatrix} \right]$ 小三度 $\left[\begin{smallmatrix} \circ \\ \circ \\ \circ \end{smallmatrix} \right]$ 纯五度

4. 小大七和弦

大七度 $\left[\begin{smallmatrix} \circ \\ \circ \\ \circ \end{smallmatrix} \right]$ 小三度 $\left[\begin{smallmatrix} \circ \\ \circ \\ \circ \end{smallmatrix} \right]$ 纯五度

5. 大小七增五和弦

小七度 $\left[\begin{smallmatrix} \circ \\ \circ \\ \circ \end{smallmatrix} \right]$ 大三度 $\left[\begin{smallmatrix} \circ \\ \circ \\ \circ \end{smallmatrix} \right]$ 增五度

6. 大七增五和弦

大七度 $\left[\begin{smallmatrix} \circ \\ \circ \\ \circ \end{smallmatrix} \right]$ 大三度 $\left[\begin{smallmatrix} \circ \\ \circ \\ \circ \end{smallmatrix} \right]$ 增五度

7. 半减七和弦

8. 减七和弦

小七度 $\left[\begin{array}{c} \circ \\ \circ \\ \circ \end{array} \right]$ 小三度 减五度 减七度 $\left[\begin{array}{c} \circ \\ \circ \\ \circ \end{array} \right]$ 小三度 减五度

2) 构成转位七和弦

当根据规定的低音构成转位的七和弦时,首先要通过低音找到它的根音,在根音上构成原位的七和弦,然后再转换成转位的和弦。

下面以 A 为低音,看如何构成大小七和弦的第一转位(五六和弦)。第一转位也就是以和弦的三度音为低音。从大小七和弦的结构图式可以看出,三度音和根音的关系是大三度。A 下方的大三度是 F,先在 F 上构成原位的大小七和弦,然后将根音提高八度变成第一转位。

例 14-10

在该音上构成第一转位的大小七和弦 找到根音 构成原位的大小七和弦 转换成第一转位

大三度 $F_7(9)$

再比如,以 $\flat B$ 为低音构成第二转位(三四和弦)的半减七和弦。首先确定三四和弦是以和弦的五度音为低音。从半减七和弦的结构图式可以看出,五度音与根音的关系是减五度。 $\flat B$ 下方的减五度是 F,先在 F 上构成原位的半减七和弦,然后再转换成第二转位。

例 14-11

在该音上构成第二转位的半减七和弦 找到根音 构成原位的半减七和弦 转换成第二转位

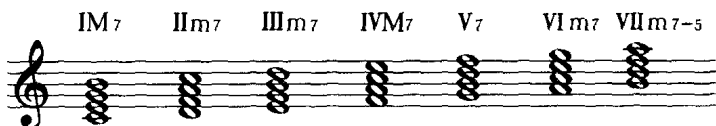
减五度 $Em_7-5(4)$

第三节 大调和小调的七和弦

1. 大调的七和弦

大调音阶的七个音级上可以构成七个七和弦,包括四种性质:大七和弦(I M_7 、IV M_7)、小七和弦(II m_7 、III m_7 、VI m_7)、大小七和弦(V $_7$)和半减七和弦(VII m_7-5):

例 14-12



2. 小调的七和弦

虽然小调式有三种,但在实践中,小调使用的七和弦主要建立在自然小调与和声小调的音阶上,两种小调能构成的七和弦的性质种类多达七种。作曲家作曲时,会根据需要从两种小调中选择适用的和弦。下面以 C 自然小调和 C 和声小调为例,各调式的七和弦如下:

例 14-13

	I m_7	II m_7-5	III M_7	IV m_7	V m_7	VI M_7	VII $_7$
自然小调							
	I M_7	II m_7-5	III M_7+	IV m_7	V $_7$	VI M_7	VII dim_7
和声小调							

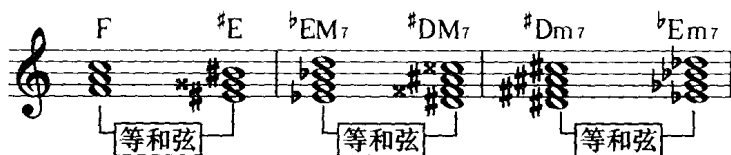
第四节 等和弦

音高相同,但记谱法不同的两个和弦之间的关系叫做等和弦。等和弦有两种,一种是完全等和弦,另一种是不完全等和弦。

1. 完全等和弦

一个和弦和另一个和弦之间为同音异名,而且结构和性质完全相同,这两个和弦叫做完全等和弦。例如,一个原位小三和弦的等和弦也必须是一个原位小三和弦,一个原位小七和弦的等和弦也必须是一个原位小七和弦等等。下例是三组完全等和弦:

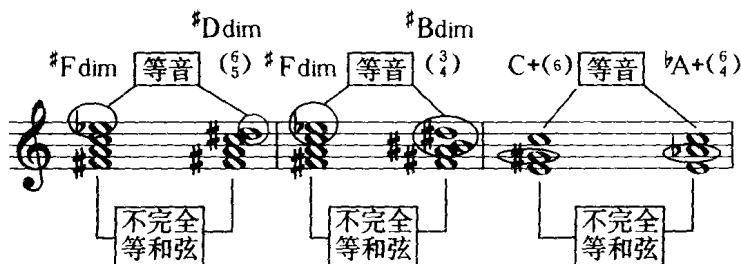
例 14-14



2. 不完全等和弦

一个和弦和另一个和弦之间为同音异名,而且和弦结构不同,这两个和弦叫做不完全等和弦。不完全等和弦之间的区别是和弦的个别音有等音替换:

例 14-15



第五节 其它和弦

1. 九、十一、十三和弦

在七和弦的根音之上再叠加一个九度音(五个音按三度叠置)构成的和弦叫做九和弦：

例 14-16



在九和弦的根音之上再叠加一个十一度音(六个音按三度叠置)构成的和弦叫做十一和弦：

例 14-17



在十一和弦的根音之上再叠加一个十三度音(七个音按三度叠置)构成的和弦叫做十三和弦：

例 14-18



从理论上讲,九度音、十一度音和十三度音可以叠加在任何一种七和弦之上使用。但从实践中看,这三个音主要叠加在大小七和弦上使用,而且要省略一个或两个和弦音,以获得较简洁的和声效果。省略音

的原则是：九和弦可以省略五度音，十一和弦可以省略三度音或同时省略三度音与五度音，十三和弦可以省略五度、九度和十一度音。见下例：

例 14-19

D₉ D₉ D₁₁ D₁₁ D₁₁ D₁₃ D₁₃ D₁₃

完整 省略 完整 省略 省略 完整 省略五 省略五
的九 五度音 的十 三度音 三度和 的十 度和十 度九度和
和弦 一和弦 五度音 三和弦 一度音 十一度音

2. 附加音和弦

在三和弦中加入一个或两个和弦外音(即非三度叠置音),叫做“附加音和弦”。附加音的作用是提高三和弦的紧张度并获得色彩变化。常见的附加音与根音的音程关系是大二度和大六度。一般的和声学教科书对附加音没有专门的标记。爵士乐的标记方法是在代表根音的字母右侧加一个“2”或“6”：

例 14-20

C₆ C_{m6} C₂ C_{m2}

大三和弦 小三和弦 大三和弦 小三和弦
加六度 加六度 加二度 加二度

四度音(指纯四度)做为附加音比较特殊,它既可以用于三和弦又可以用于七和弦。四度附加音一般用 sus4 或 sus(sus 是 suspension 的简写,意为延留音)表示。有一点需要注意:无论三和弦或七和弦,使用四度附加音时,必须省略和弦的三度音:

例 14-21

C_4
(C sus₄)
 C_7
(C₇ sus₄)

大三和弦
附加四度
大小七和弦
附加四度

以下是一个钢琴爵士乐的片段。按照惯例，和弦标记写在乐谱的上方。钢琴谱下方的和弦骨干为笔者所加：

例 14-22

T. 格劳雅《红鹤》

F_{maj7}
 F_6
 $\flat B_{m6}$
 C_{+7}
 F_m

和弦骨干

$\flat B_7$
 $\flat E_7$
 $\flat A_7$
 $\flat D_{maj7}$
 $\flat D_7$
 $\flat G$
 C_7



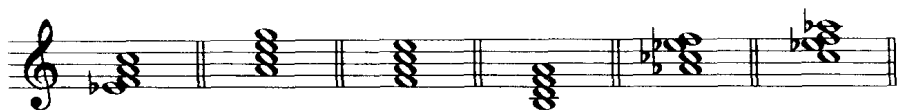
练习十九

一、以下列各音为根音,构成指定性质的七和弦:

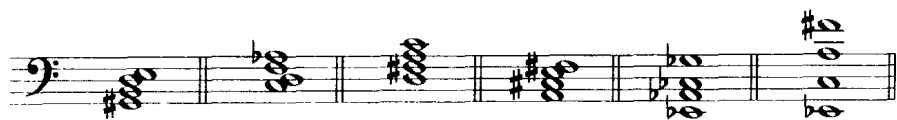
1. 大七和弦
2. 小七和弦
3. 大小七和弦
4. 半减七和弦
5. 减七和弦

二、指出以下各七和弦的性质,不必标记转位:

1. G小七和弦 2. _____ 3. _____ 4. _____ 5. _____ 6. _____



7. _____ 8. _____ 9. _____ 10. _____ 11. _____ 12. _____



13. _____ 14. _____ 15. _____ 16. _____ 17. _____ 18. _____



19. _____ 20. _____ 21. _____ 22. _____ 23. _____ 24. _____

三、根据指定的调性,标记下列各和弦的根音、性质和转位:



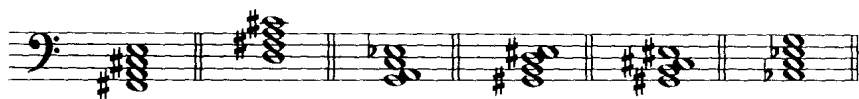
A: I c: VII dim7($\frac{6}{5}$) B: _____ a: _____ F: _____ $\flat$ A: _____



$\sharp$ g: _____ $\flat$ D: _____ g: _____ E: _____ F: _____ $\sharp$ c: _____



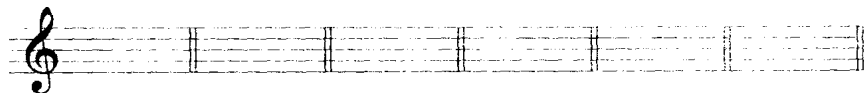
$\flat$ B: _____ a: _____ A: _____ c: _____ $\flat$ e: _____ f: _____



E: b: g: #f: #F: c:

四、根据和弦标记构成和弦(只限自然大调与和声小调):

1. 2. 3. 4. 5. 6.



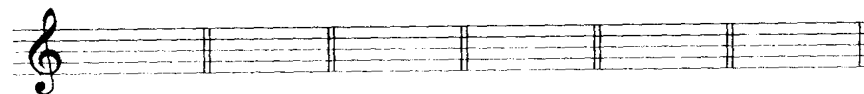
F: IIIm₇($\frac{6}{5}$) E: IVM₇ b: VII di m₇($\frac{4}{3}$) f: V₇ #f: VII di m($\frac{6}{5}$) D: IVM₇

7. 8. 9. 10. 11. 12.



#F: III m₇($\frac{4}{3}$) e: II m₇₋₅ a: VII di m₇ G: V($\frac{6}{5}$) c: VI m₇(²) A: I M₇($\frac{4}{3}$)

13. 14. 15. 16. 17. 18.



d: VII di m₇($\frac{4}{3}$) #B: II m₇ c: II m₇₋₅ #G: IV M₇($\frac{6}{5}$) B: III m₇($\frac{4}{3}$) #A: V₇(²)

19. 20. 21. 22. 23. 24.



#C: VI m₇(²) #g: V₇($\frac{4}{3}$) G: II m₇(²) C: VII m₇₋₅($\frac{4}{3}$) b: III M₇ a: I m₇($\frac{6}{5}$)

第十五章 大、小调的音程与和弦

第一节 自然音程的多重意义

1. 自然音程具有双重调式意义

自然音程(请参见第九章)包括纯音程、大音程、小音程和三全音(增四度和减五度)。因为自然音程是关系大小调所共有的,所以任何一个自然音程既可以属于大调又可以属于小调,换句话说,自然音程具有双重调式意义。例如,D— $\sharp F$ 是一个大三度音程,它既可能是D大调的Ⅰ—Ⅲ级,也可能是关系小调b小调的Ⅲ—Ⅴ级:

例 15-1



D 大调: Ⅰ — Ⅲ

b 小调: Ⅲ — Ⅴ

2. 自然音程具有多重音级意义

为了帮助读者理解自然音程的多重音级意义,我们有必要把第九章第四节列出的自然音程的种类和数量进行一次统计。见下表:

例 15-2

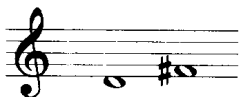
自然调式音程种类统计表

音 程 名 称		数 量	调 式	
			自然大调	自然小调
小二度	大七度	大小调各有2个	Ⅲ—Ⅳ、Ⅶ—Ⅰ	Ⅱ—Ⅲ、Ⅴ—Ⅶ
大二度	小七度	大小调各有5个	I—Ⅱ、Ⅱ—Ⅲ、 Ⅳ—Ⅴ、Ⅴ—Ⅵ、 Ⅵ—Ⅶ	I—Ⅱ、Ⅲ—Ⅳ、 Ⅳ—Ⅴ、Ⅵ—Ⅶ、 Ⅶ—Ⅰ
小三度	大六度	大小调各有4个	Ⅱ—Ⅳ、Ⅲ—Ⅴ、 Ⅵ—Ⅰ、Ⅶ—Ⅱ	I—Ⅲ、Ⅱ—Ⅳ、 Ⅳ—Ⅵ、Ⅴ—Ⅶ
大三度	小六度	大小调各有3个	I—Ⅲ、Ⅳ—Ⅵ、 Ⅴ—Ⅶ	Ⅲ—Ⅴ、Ⅵ—Ⅰ、 Ⅶ—Ⅱ
纯四度	纯五度	大小调各有6个	I—Ⅳ、Ⅱ—Ⅴ、 Ⅲ—Ⅵ、Ⅴ—Ⅰ、 Ⅵ—Ⅱ、Ⅶ—Ⅲ	I—Ⅳ、Ⅱ—Ⅴ、 Ⅲ—Ⅵ、Ⅳ—Ⅶ、 Ⅴ—Ⅰ、Ⅶ—Ⅲ
增四度	减五度	大小调各有1个	Ⅳ—Ⅶ	Ⅵ—Ⅱ

说明:上表中每一对罗马数字代表了音程由低到高和由高到低两种关系。例如,在大调中Ⅱ—Ⅲ既代表了Ⅱ到上方的Ⅲ构成的大二度,也代表了Ⅱ到下方的Ⅲ构成的小七度;同样,Ⅱ—Ⅳ既代表了Ⅱ到上方的Ⅳ构成的小三度,也代表了Ⅱ到下方的Ⅳ构成的大六度。其余依此类推。

从上面的调式音程统计表可以看出,增四度和减五度在各调式中只有一个,其它音程都有两个或两个以上。该统计表显示,大调中有三个大三度,即 I—Ⅲ、Ⅳ—Ⅵ和Ⅴ—Ⅶ。据此可以推定,任何一个孤立的大三度都可能具有上述三种音级音程意义。仍以 D—[#]F 为例,它应该分别属于 G、D、A 这三个大调的不同音级:

例 15-3



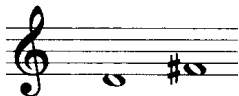
G 大调: V — VII

D 大调: I — III

A 大调: IV — VI

在小调里, III—V、VI—I、VII—II 也构成大三度关系。因此, D— $\sharp$ F 也具有小调的这三种音级意义:

例 15-4



e 小调: VII — II

b 小调: III — V

$\sharp$ f 小调: VI — I

3. 从调号五度循环看音程的多重意义

判断一个音程可能出现在哪些大小调中, 可以通过调号的增减来排查。调号的增减必须按照调号书写的顺序进行。升号的顺序是上五度循环, 降号的顺序是下五度循环:

例 15-5

升号的顺序: $\sharp$ F $\sharp$ C $\sharp$ G $\sharp$ D $\sharp$ A $\sharp$ E $\sharp$ B

降号的顺序: $\flat$ B $\flat$ E $\flat$ A $\flat$ D $\flat$ G $\flat$ C $\flat$ F

还是以 D— $\sharp$ F 为例, 该音程中有升号, 说明了它应该出现在升号调里, 而且调号中必须包含 $\sharp$ F, 但不能有 $\sharp$ D。符合条件的有三对关系大小调, 即一个升号的 G 大调与 e 小调、两个升号的 D 大调与 b 小调、三个升号的 A 大调和 $\sharp$ f 小调。四个调号不符合条件, 因为第四个升号是

$\sharp D$, 所以升号调号只能加到第三个为止:

例 15-6



再以音程在 $\flat E - \flat G$ 为例。音程中有降号, 说明它应该属于降号调。排查方法是: 调号中必须包含 $\flat E$ 和 $\flat G$ 。把降号按顺序增加, 加到第五个降号时 $\flat E$ 和 $\flat G$ 就包含在调号之内了, 现在是 $\flat D$ 大调和 $\flat b$ 小调。继续增加调号, 六个降号是 $\flat G$ 大调和 $\flat e$ 小调, 七个降号是 $\flat C$ 大调和 $\flat a$ 小调。降号继续延伸(有关调号延伸, 请参见第十章第四节), 八个降号是 $\flat F$ 大调和 $\flat d$ 小调。第九个降号是 $\flat\flat E$, 与音程中的 $\flat E$ 不符, 因此降号只能加到第八个为止。包含 $\flat E - \flat G$ 音程的调有:

五个降号: $\flat D$ 大调和 $\flat b$ 小调

六个降号: $\flat G$ 大调和 $\flat e$ 小调

七个降号: $\flat C$ 大调和 $\flat a$ 小调

八个降号: $\flat F$ 大调和 $\flat d$ 小调

综上所述, $\flat E - \flat G$ 这个小三度音程应该出现在四对关系大小调中。它们的音级意义如下例所示:

例 15-7

$\flat D: \text{II} - \text{IV}$	$\flat G: \text{VI} - \text{I}$	$\flat C: \text{III} - \text{V}$	$\flat F: \text{VII} - \text{II}$
$\flat b: \text{IV} - \text{VI}$	$\flat e: \text{I} - \text{III}$	$\flat a: \text{V} - \text{VII}$	$\flat d: \text{II} - \text{IV}$

如果音程是由基本音(没有升降号)构成,就应该从降号调和升号调两个方向考虑。以小三度 E—G 为例,首先可以考虑 C 大调和 a 小调,然后考虑升号调和降号调的可能性。无论升号调和降号调,调号中不能包含 E 和 G。我们先从降号调开始。一个降号是 F 大调和 d 小调,两个降号不符合条件,因为第二个降号是 $\flat$ E。接下去再考虑升号调。一个升号是 G 大调和 e 小调,两个升号是 D 大调和 b 小调,三个升号不符合要求,因为第三个升号是 $\sharp$ G。归纳起来,包含 E—G 这个音程的调有: C 大调和 a 小调、F 大调和 d 小调、G 大调和 e 小调、D 大调和 b 小调:

例 15-8



C 大调: III	V	F 大调: VII	II	G 大调: VI	I	D 大调: II	IV
a 小调: V	VII	d 小调: II	IV	e 小调: I	III	b 小调: IV	VI

第二节 和声大、小调的音程

1. 新出现的六对音程

我们知道,和声大调是以自然大调为基础降低第Ⅵ级音而构成,和声小调是以自然小调为基础升高第Ⅶ级音而构成。与自然调式相比,由于这两个音的变化,许多音程的含量和性质都发生了变化。具体地讲,发生变化的音程都是包含了变化音级的音程。这里所指的变化音级都是相对于自然调式而言。和声大调中除了包含原有的自然音程之外,还增加了六对与第Ⅵ音有关的音程;和声小调也一样,除了包含原

有的自然音程之外，还增加了六对与第Ⅶ级音有关的音程。见下面的例示：

例 15-9

♩ 和声大调的新音程

VI - VII VI - I VI - II VI - III VI - IV VI - V

增二度 大三度 增四度 增五度 大六度 大七度
减七度 小六度 减五度 减四度 小三度 小二度

♩ 和声小调的新音程

VII - I VII - II VII - III VII - IV VII - V VII - VI

小二度 小三度 减四度 减五度 小六度 减七度
大七度 大六度 增五度 增四度 大三度 增二度

从上例可以看出，与和声大调第Ⅶ级有关的六对音程和与和声小调第Ⅶ级有关的六对音程的性质是一样的。例中未画圈的四对音程是自然音程，在自然大、小调里也能遇见。值得注意的是，例中画圈的（即增二、减七、增五和减四度）都是变化音程，和声大调中的变化音程和和声小调中的变化音程是一样的。因为自然大、小调中没有这样的音程，所以这些变化音程就成了和声大、小调的特性音程。将和声大调和和声小调的变化音程合在一起归类，一共有如下两对互为转位关系的音程：

减七度—增二度

减四度—增五度

减七、增二、减四和增五度是和声大、小调比自然大、小调多出的四种音程。以下是和声调式音程种类统计表：

和声调式音程种类统计表

音程名称		数量	调式及音级标记	
			和声大调	和声小调
小二度	大七度	大小调各有3个	Ⅲ—Ⅳ、Ⅴ—Ⅵ、 Ⅶ—I	Ⅱ—Ⅲ、Ⅴ—Ⅵ、 Ⅶ—I
大二度	小七度	大小调各有3个	I—Ⅱ、Ⅱ—Ⅲ、 Ⅳ—Ⅴ	I—Ⅱ、Ⅲ—Ⅳ、 Ⅳ—Ⅴ
增二度	减七度	大小调各有1个	Ⅵ—Ⅶ	Ⅵ—Ⅶ
小三度	大六度	大小调各有4个	Ⅱ—Ⅳ、Ⅲ—Ⅴ、 Ⅳ—Ⅵ、Ⅶ—Ⅱ	I—Ⅲ、Ⅱ—Ⅳ、 Ⅳ—Ⅵ、Ⅶ—Ⅱ
大三度	小六度	大小调各有3个	I—Ⅲ、Ⅴ—Ⅶ、 Ⅵ—I	Ⅲ—Ⅴ、Ⅴ—Ⅶ、 Ⅵ—I
减四度	增五度	大小调各有1个	Ⅲ—Ⅵ	Ⅶ—Ⅲ
纯四度	纯五度	大小调各有4个	I—Ⅳ、Ⅱ—Ⅴ、 Ⅴ—I、Ⅶ—Ⅲ	I—Ⅳ、Ⅱ—Ⅴ、 Ⅲ—Ⅵ、Ⅴ—I
增四度	减五度	大小调各有2个	Ⅳ—Ⅶ、Ⅵ—Ⅱ	Ⅳ—Ⅶ、Ⅵ—Ⅱ

2. 如何确定和声调式新音程的意义

含有和声大调的Ⅵ级和和声小调的Ⅶ级的音程叫做特性音程。将例9的所有音程加以归纳,特性音程一共有如下六对:

- (1) 小二度(大七度)
- (2) 增二度(减七度)
- (3) 小三度(大六度)
- (4) 大三度(小六度)
- (5) 减四度(增五度)

(6) 增四度(减五度)

认真研究例 15-9 可以发现,在和声大调中,由于第Ⅵ级音的降低,它与其上方任何一个音构成的关系只有大音程或增音程(没有小音程或减音程),它与其下方任何一个音构成的关系当然只有小音程或减音程;而在和声小调中,情况恰恰相反,由于第Ⅶ级音的升高,它与其上方任何一个音构成的关系只有小音程或减音程(没有大音程或增音程),它与其下方任何一个音构成的关系当然只有大音程或增音程。由此,我们可以得出一个判断特性音程之音级意义的公式:

在大音程或增音程中:音程的根音是和声大调的Ⅵ级

音程的冠音是和声小调的Ⅶ级

在小音程或减音程中:音程的根音是和声小调的Ⅶ级

音程的冠音是和声大调的Ⅵ级

要想知道某一特性音程会出现在哪些和声大调或和声小调中,排查的方式是:按照上面的公式,把音程中一个适当的音作为大调的降Ⅵ级,根据它再找出这个大调的主音,然后把音程中的另一个音作为小调的升Ⅶ级,根据它再找出小调的主音。最终结果是得到一个大调和一个小调。

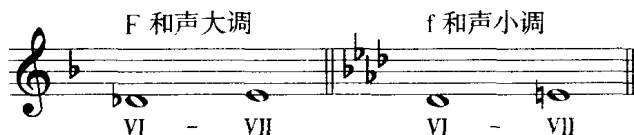
下面以大三度音程 F—A 为例。根据公式,大音程中根音为和声大调的Ⅵ级,冠音为和声小调的Ⅶ级。那么,根音 F 应该视为和声大调的Ⅵ级,冠音 A 则应视为和声小调的Ⅶ级,前者的调性应该是 A 和声大调,后者的调性是 $\flat$ 和声小调:

例 15-11

The musical notation shows two staves. The first staff is for A harmonic major (A 和声大调) with a key signature of two sharps (F# and C#). It shows the interval F# (labeled VI) and A (labeled I). The second staff is for Ab harmonic minor (Ab 和声小调) with a key signature of two flats (Bb and Eb). It shows the interval F (labeled V) and Ab (labeled VII). The interval is a major third (F-A).

再以增二度 $\flat D-E$ 为例。按照公式,增音程中根音为和声大调的Ⅵ级,冠音为和声小调的Ⅶ级。也就是说,根音 $\flat D$ 应视为自然大调的降Ⅵ级,冠音 E 应视为自然小调的升Ⅶ级,调性结论分别是 F 大调和 f 小调:

例 15-11



再以小三度 $B-D$ 为例。按照公式,小音程应该把根音看成和声小调的第Ⅶ级,冠音看成和声大调的第Ⅵ级,这个音程的调性与音级意义如下所示:

例 15-12

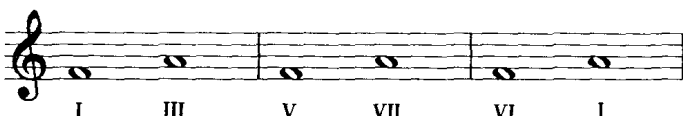


3. 如何确定一般音程在和声调式中的音级意义

要确定任意一个音程(不仅限于和声调式特性音程)在和声调式中的音级意义,不能采用调号五度循环法。惟一的办法是熟记和声调式中可能构成的各种音程(可参照例 15-10 所列的和声调式音程种类统计表),根据各种音程所对应的音级关系来确定调性。

以大三度 $F-A$ 为例。在和声大调中,Ⅰ—Ⅲ、Ⅴ—Ⅶ、Ⅵ—Ⅰ为大三度关系,在和声小调中,Ⅲ—Ⅴ、Ⅴ—Ⅶ、Ⅵ—Ⅰ为大三度关系。根据这些已知的音级关系应该推定出六个调性。建议采用以下的步骤:首先把 $F-A$ 写在谱表上,分别标出以上的六组音级关系。

例 15-13

大调: 

小调: 

下一步是根据已知的音级关系找到主音即调性（画圈的黑符头是主音）：

例 15-14

F 和声大调 $\flat$ B 和声大调 A 和声大调

大调: 

I III V VII VI I

d 和声小调 $\flat\flat$ 和声小调 a 和声小调

小调: 

III V V VII VI I

如果需要写出调号，注意和声大调的Ⅵ级音和和声小调的Ⅶ级音需要加上适当的临时记号：

例 15-15

F 和声大调 $\flat$ B 和声大调 A 和声大调

大调: 

I III V VII VI I

d 和声小调 $\flat\flat$ 和声小调 a 和声小调

小调: 

III V V VII VI I

再以小三度 $\sharp$ C—E 为例。在和声大调中，Ⅱ—Ⅳ、Ⅲ—Ⅴ、Ⅳ—Ⅵ、

Ⅶ—Ⅱ 为小三度；在和声小调中，Ⅰ—Ⅲ、Ⅱ—Ⅳ、Ⅳ—Ⅵ、Ⅶ—Ⅱ 为小三度。这就是说，这个音程应该出现在八个不同的调中：

例 15-16

大调： B 和声大调 A 和声大调 $\sharp G$ 和声大调 D 和声大调

小调： $\sharp c$ 和声小调 b 和声小调 $\sharp g$ 和声小调 d 和声小调

II IV III V IV VI VII II

I III II IV IV VI VII II

如果需要加上调号，注意在和声大调的Ⅵ级和和声小调的Ⅶ级音前面加上适当的临时记号：

例 15-17

大调： B 和声大调 A 和声大调 $\sharp G$ 和声大调 D 和声大调

小调： $\sharp c$ 和声小调 b 和声小调 $\sharp g$ 和声小调 d 和声小调

II IV III V IV VI VII II

I III II IV IV VI VII II

第三节 音程的稳定性

1. 稳定音程与不稳定音程

无论大调或小调，都是由七个不同的音级组成。在一个调式中，主音是调式的中心，也是最稳定的音级。一个调式的七个音级上可以构成七个不同的和弦，其中建立在主音上的和弦是最稳定的。由主和弦内任何两音组成的音程叫做稳定音程，由主和弦之外的其它音级组成

的音程叫做不稳定音程。

构成稳定音程还有一个条件：该音程必须是协和音程。因此稳定音程是以主三和弦为基础，不能用七和弦。主和弦内的三个音级即调式中的 I、III、V 级音叫做稳定音级，主和弦以外的音级叫做不稳定音级。以 C 大调(c 小调)为例，可构成的稳定音程如下例所示：

例 15-18



不稳定音程可以是协和音程，也可以是不协和音程；如果音程中只有一个稳定音级，仍然是不稳定音程。以下是 C 大调(c 小调)中的部分不稳定音程：

例 15-19



2. 不稳定音程的解决

不稳定音程进行到稳定音程，叫做不稳定音程的解决。解决的方式是，把不稳定音进行到距其最近的稳定音上。但是，解决的过程中不容许出现平行五度（由五度到五度）和平行八度（由八度到八度），不稳定音不可以跳进，只可以级进：

例 15-20

C 大调 (c 小调):



如果不稳定音程中包含有稳定音级，该音级在解决时既可以保持在原位，也可以跳到另外一个稳定音级：

例 15-21

C 大调 (c 小调):

稳定音级 稳定音级 稳定音级 稳定音级 稳定音级
保持不变 可以跳进 可以跳进 保持不变 可以跳进

以下是几个不稳定音程正确解决的例子：

例 15-22

C 大调 (c 小调):

练 习 二 十

一、按例示回答，下列音程属于哪些自然大、小调，是什么音级：

示例：

C: I	F: V	G: IV
III	VII	VI
a: III	d: VII	e: VI
V	II	I



二、按例示回答下列音程属于哪些和声大、小调,是什么音级:



三、将下列不稳定音程解决到稳定音程:



第十六章 正三和弦、副三和弦及属七和弦

第一节 正三和弦与副三和弦

在大调或小调的所有和弦中,第Ⅰ级(主音)、第Ⅳ级(下属音)、第Ⅴ级音(属音)上构成的和弦最能体现出调式的色彩特性,因此主和弦、下属和弦和属和弦叫做正三和弦,Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ这三个音级也叫做正音级。与正三和弦相对应的是副三和弦,即建立在Ⅱ、Ⅲ、Ⅵ、Ⅶ四个音级上的和弦。Ⅱ、Ⅲ、Ⅵ、Ⅶ这四个音级也叫做副音级。大调的三个正三和弦全部是大三和弦性质,其四个副三和弦中有三个小三和弦和一个减三和弦;自然小调的三个正三和弦全部是小三和弦,其四个副三和弦中有三个大三和弦和一个减三和弦:

例 16-1

	正三和弦:	副三和弦:
C 大调	 I IV V	 II ^m III ^m VI ^m VII ^{dim}
c 小调	 I ^m IV ^m V ^m	 II ^{dim} III VI VII

后的主和弦是不完整的(缺少五度音);为了获得完整的主和弦,属七和弦的三度音(在内声部时)可以下行三度到主和弦的五度音。

例 16-3



3. V_6^5 和弦的解决

属七和弦的第一转位须解决到完整的主和弦:

例 16-4



4. V_3^4 和弦的解决

属七和弦的第二转位也要解决到原位的主和弦:

例 16-5



5. V_2 和弦的解决

属七和弦的第三转位须解决到第一转位的主和弦(I_6):

例 16-6



第三节 导七和弦及其解决

以大调或和声小调的第Ⅶ级(即导音)为根音的七和弦叫做导七和弦。导七和弦有两种性质:在大调里,导七和弦是半减七性质;在和声大调以及和声小调里,导七和弦是减七性质。两种性质的导七和弦都包含了与属七和弦相同的三全音(由根音和五度音构成):

例 16-7

三全音

G 大调: VII₇

三全音

G 和声大调: VII₇
g 和声小调: VII₇

Detailed description: This example shows two musical staves. The top staff is for G major, showing the VII7 chord (F#-A-B-D) and the I chord (G-A-B-D). The bottom staff is for G harmonic minor, showing the VII7 chord (F-A-B-D) and the I chord (G-A-B-D). In both cases, the tritone (F-A) is highlighted with a bracket and labeled '三全音' (Tritone). The notes are written in treble clef.

导七和弦进行到主和弦,叫做导七和弦的解决。导七和弦解决时,各声部均以级进方式进行到主和弦的音:

例 16-8

G 大调: VII₇ I

Detailed description: This example shows the resolution of the VII7 chord to the I chord in G major. The VII7 chord (F#-A-B-D) is shown on the left, and the I chord (G-A-B-D) is shown on the right. The notes are written in treble clef. The resolution is indicated by arrows showing the movement of each voice part: F# moves up to G, A moves up to B, B moves up to C, and D moves up to E.

注意,原位的和第一转位的导七和弦解决到主和弦时,其三度音只可以上行解决到主和弦的三度音,因此,主和弦会重复三度音(如例 16-8 所示)。如果导七和弦的三度音下行,会和下行的七度音构成禁用的平行五度:

例 16-9

平行五度

G 大调: VII₇ I

Detailed description: This example shows the resolution of the VII7 chord to the I chord in G major, highlighting the parallel fifth. The VII7 chord (F#-A-B-D) is shown on the left, and the I chord (G-A-B-D) is shown on the right. The notes are written in treble clef. The resolution is indicated by arrows showing the movement of each voice part: F# moves up to G, A moves up to B, B moves up to C, and D moves up to E. The parallel fifth is highlighted with a bracket and labeled '平行五度' (Parallel Fifth).

第四节 如何确定和弦的调式音级意义

在自然大、小调与和声大、小调中,三和弦有四种,七和弦有六种。这十种和弦在不同的调式中数量不等,以下是调式和弦种类统计表:

例 16-10

调式和弦种类统计表

和弦性质	调式及和弦标记			
	自然大调	自然小调	和声大调	和声小调
大三和弦	I、IV、V	III、VI、VII	I、V	V、VI
小三和弦	II m、III m、VI m	I m、IV m、V m	III m、IV m	I m、IV m
增三和弦	无	无	VI +	III +
减三和弦	VII dim	II dim	II dim、VII dim	II dim、VII dim
大小七和弦	V ₇	VII ₇	V ₇	V ₇
小七和弦	II m ₇ 、III m ₇ 、 VI m ₇	I m ₇ 、IV m ₇ 、 V m ₇	III m ₇	IV m ₇
半减七和弦	VII m ₇₋₅	II m ₇₋₅	II m ₇₋₅	II m ₇₋₅
减七和弦	无	无	VII dim ₇	VII dim ₇
大七增五和弦	无	无	VI M ₇₊₅	III M ₇₊₅
小大七和弦	无	无	IV m M ₇	I m M ₇

要准确判断一个和弦的调式意义,就必须熟记以上的调式和弦种类统计表的内容。下面以减三和弦 $\sharp G-B-D$ 为例,说明如何分析一个和弦的调式音级意义。

先分析该和弦在自然大、小调中的意义。首先,列出自然大、小调中哪些音级上可以构成减三和弦。参照统计表可以看出,大调的Ⅶ、小调的Ⅱ是减三和弦。根据这两个已知的根音,很容易就可以找到主音,即 A 大调和 $\sharp f$ 小调:

例 16-11



下面再分析该和弦在和声调式中的意义。在和声大调中,Ⅱ、Ⅶ是减三和弦;在和声小调中,也是Ⅱ、Ⅶ为减三和弦。也就是说,这个和弦应该出现在四个不同的和声调式中:

例 16-12



◎ 终止式

终止式是乐段结尾或乐句结尾的一种和声进行,它给人一种永久的或暂时的结束感。传统的终止式是指由 $V_7 - I$ 或 $IV - I$ 的和弦进行。按照终止感的完满程度,终止式分为完满终止和不完满终止。如果 $V_7 - I$ 或 $IV - I$ 都使用原位和弦,最后的主和弦出现在小节的强拍,而且最后是以主音为旋律音,这种进行就是**完满终止**。不符合上述条件的就是**不完满终止**。例如, $V_7 - I$ 或 $IV - I$ 的进行中有转位和弦,或主和弦的三度音或五度音处于旋律位置,这都属于**不完满终止**。 $V_7 - I$ 叫做**正格终止**, $IV - I$ 叫做**变格终止**。

例 16-13

a. 完满终止

正格终止



变格终止



b. 不完满终止



练习二十一

一、说明下列的大三和弦属于哪些自然大、小调，标出根音音级：

二、说明下列各小三和弦属于哪些和声大、小调，标出根音音级：

三、说明下列各减三和弦属于哪些和声小调，标出根音音级：

四、说明下列各增三和弦属于哪些和声大调，标出根音音级：



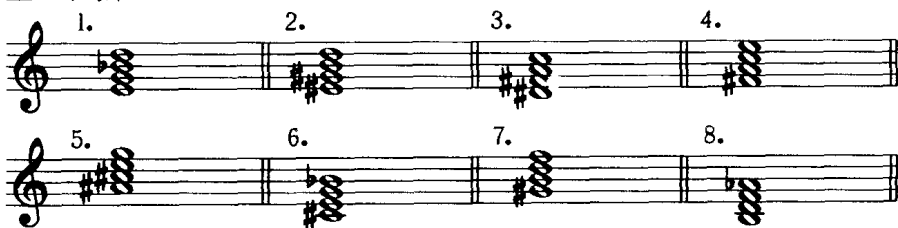
五、说明下列各种七和弦属于哪些自然大、小调,标出根音音级和转位(如果有的话):



六、按照例示,写出指定的属七和弦并解决到主和弦:



七、把下列各减七和弦和半减七和弦作为导七和弦, 解决到大调主三和弦:



第十七章 转 调

第一节 转调的概念与方式

在乐曲进行当中,由一个调过渡到另外一个调,叫转调。转调之前的调性叫主调,后转入的调性叫副调或新调。转调的方式有如下几种:

1. 改变主音的转调。

这类转调大体上分为以下四种:

(1) 同音列转调。这种转调不改变调号。关系大小调之间(以及同宫系统的民族调式之间)的转调都不需改变调号。

(2) 不同音列转调。这种转调肯定改变调号,或使用变音记号。例如,G大调转入D大调,必定在旋律或和声中出现 $\sharp C$, $\sharp C$ 对G大调而言就是变音。

(3) 改变主音,不改变调式。例如,a小调转入e小调、E大调转入B大调、E商转入A商等等。

(4) 既改变主音又改变调式。例如,C大调转入a小调、C大调转入g小调、D商转入A徵等等。

2. 不改变主音的转调

这类转调叫做同主音转调,在这种转调关系中,主调和副调的调式不同是必然的。下面所示的是同主音转调的例子:

例 17-1



第二节 转调与离调

转调后在新调上持续的时间较长,而且在新调上形成完满终止,这种转调叫做“永久转调”,通常称为“转调”。如下例(以下各例中的小写字母均代表和声小调):

例 17-2



如果只是由主调短时转入新调,随后又回到主调,叫做临时转调,也叫“离调”。离调主要出现在段落中间,不在段落结束处,而且副调不会被进一步巩固。如下例:

例 17-3



离调之后可以回到主调(如上例),也可以继续向新调离调。以下就是一个连续离调的例子,音乐从C大调开始,然后采用了连续模进手法,先是离调到d小调,然后又离调到e小调,最后又回到C大调:

例 17-4

贝多芬《第十钢琴奏鸣曲》第二乐章

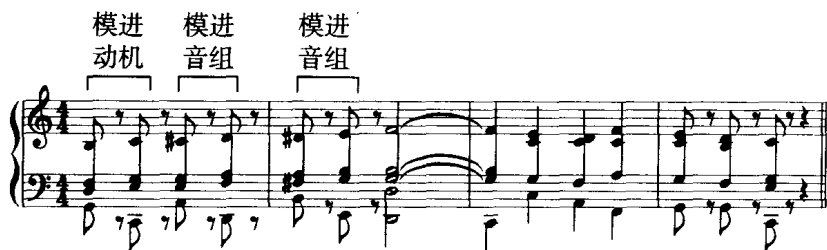
C大调 d小调 e小调 C大调

离调

◎ 模 进

一个旋律片段在同一声部中(向上或向下的,非八度关系的)移位重复,叫模进。单声部的模进叫做旋律模进。如果在主旋律模进的同时,还伴有其它声部的模进进行,叫和声模进。模进是一种重要的主题发展手法,常用于转调和离调。模进的基础音型叫模进动机,以后的每一次移位都叫做模进音组。例17-4使用的就是和声模进。其模进关系如下所示:

例 17-5



以下也是一个采用模进手法的例子,其中有的模进并不严格:

例 17-6

亨德尔《阿玛蒂斯》

—— b 小调 ————

—— D 大调 ————

—— 模进动机1 —— 模进音组 ——

—— #f 小调 ————

—— 模进音组(不严格) —— 模进动机2 ——

—— D 大调 —— #f 小调 ——

—— 模进音组 —— 模进音组(不严格) ——

第三节 调关系

1. 近关系调

主调和新调之间的关系分为近关系和远关系。调号相同或相差一个升号或一个降号的两调,叫做近关系调。调号相同的调是指关系大、小调,如 C 大调和 a 小调、F 大调和 d 小调。相差一个升号或降号的调之所以“近”,是因为这类调关系所包含的共同音最多。例如, C 大调与 G 大调相差一个升号,仅有一个 F 和 $\sharp F$ 的差别。F 大调和 a 小调也是只有一个 B 和 $\flat B$ 的差别(如果是 a 和声小调,还会增加一个 G 和 $\sharp G$ 的差别)。因为近关系调的共同音多,所以两调之间的转换就很容易。

调关系的远近可以从另外一个角度观察。我们知道,一个调里有七个三和弦,在大调里,除了 VII 是减三和弦,其余的和弦都是大三和弦或小三和弦。VII 和弦里没有纯五度,不能代表一个调,其它的和弦可以各代表一个调。例如,以 C 大调做为主调,II 代表 d 小调的主和弦,III 代表 e 小调的主和弦,IV 代表 F 大调的主和弦,V 代表 G 大调的主和弦,VI 代表 a 小调的主和弦:

例 17-7

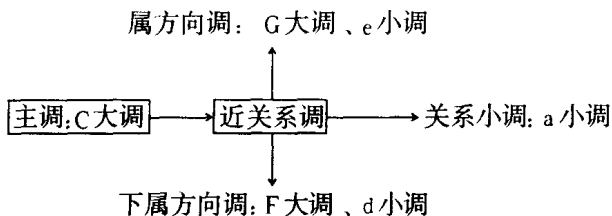
主调: C 大调 近关系调 d 小调 e 小调 F 大调 G 大调 a 小调

和弦标记: I II III IV V VI

上例所示的主调和近关系调实际上构成了一个由三对关系大小调互联的网络。第一对是主调及其关系小调,第二对是属调(以属音为主

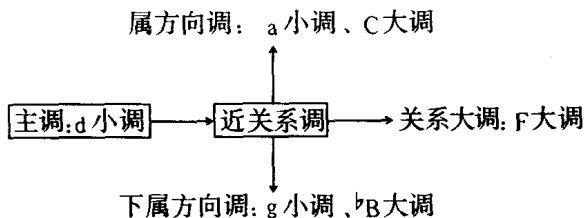
音的调叫做属调) G 大调及其关系小调 e 小调, 第三对是下属调 (以下属音为主音的调叫做下属调) F 大调及其关系小调 d 小调。见下面的图式:

例 17-8



小调的近关系调网络与大调相同。如果以 d 小调为主调, 它的近关系调网络如下所示:

例 17-9



◎ 调性并置

调性并置是指老调性转入新调性时没有平滑的过渡。调性并置的特点是一个段落终止之后, 下一段落直接在新调上开始。调性并置在理论上是有争议的, 有的人认为它是转调方式之一, 有的人则不认为它是转调, 而叫做调性并置。

在下面的例子中, e 小调和 C 大调之间没有过渡, 是一个调性并置的例子:

例 17-10

贝多芬《第二钢琴奏鸣曲》第三乐章



2. 远关系调

调号方面相差两个和两个以上的升号或降号的调，叫做远关系调。如 C 大调和 D 大调、C 大调和 $\flat E$ 大调等等。在例 17-11 中，音乐从 e 小调转到近关系调 G 大调，随后又由 G 大调转到远关系 B 大调：

例 17-11

李斯特《再见》





例 17-12 也是远关系转调(F— $\flat$ D—F)的例子:

例 17-12

拉赫玛尼诺夫《阿列科》

F 大调

A single line of musical notation in treble clef, showing the F major scale (two flats, Bb, Eb). The notes are F, G, Ab, Bb, C, D, E, F, ending with a double bar line.

$\flat$ D 大调

A single line of musical notation in treble clef, showing the D major scale (no sharps or flats). The notes are D, E, F#, G, A, B, C#, D, ending with a double bar line.

F 大调

A single line of musical notation in treble clef, showing the F major scale (two flats, Bb, Eb). The notes are F, G, Ab, Bb, C, D, E, F, ending with a double bar line.

The following three staves show a musical passage from Rachmaninoff's 'Alec' (阿列科), illustrating the modulation from F major to D major and back to F major. The notation includes various rhythmic values and phrasing marks.

第四节 副属和弦与离调

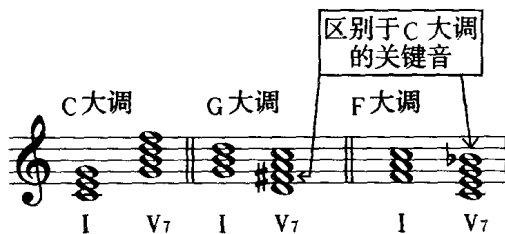
在有关音程一章曾经讲过,三全音(增四度或减五度)是个不稳定的、倾向于解决到主和弦的音程。导音倾向于主音,下属音倾向于主和弦的三度音:

例 17-13



正是这个三全音,不但在建立主调时有重要作用,在转调中也起着关键的作用。就属方向调而言,从C大调转到G大调,需要将C大调的第Ⅳ级音(F)升高半音,而这个 $\sharp F$ 恰好是G大调的导音,是G大调区别于C大调的关键音符。就下属方向调而言,从C大调转到F大调,需要把C大调的第Ⅶ级音(B)降低半音,而 $\flat B$ 恰好是F大调的下属音,即属七和弦的七度音:

例 17-14



综上所述,我们可以得出一个结论,导音和下属音是建立一个调性的最重要的因素,而导音和下属音同时含在属七和弦和导七和弦里,因此,从和声角度看,属七和弦以及导七和弦是建立调性的关键和弦。可

新调的属和弦叫做**副属和弦**。大调除了Ⅶ之外,Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅵ都可以作为临时的主和弦,叫做**副主和弦**。每个副主和弦都有自己的副属和弦。副属和弦用“ V_7 / II ”和“ V_7 / VI ”等表示,意思是Ⅱ的 V_7 、Ⅵ的 V_7 。以C大调为例,所有的副属和弦如下:

主调 近关系调

V_7 I V_7/II II V_7/III III V_7/IV IV V_7/V V V_7/VI VI

(d: V_7 I)(e: V_7 I)(F: V_7 I)(G: V_7 I)(a: V_7 I)

1) 在主调中出现升号变化音(在降号调中,还原记号等于升号),多数情况下,这标志着转调是朝着属方向调(如例 17-2, A 大调到 E 大调),但也可能是下属方向的和声小调,如下例(G 大调转到 a 小调):

[illegible]

2) 在主调中出现降号变化音(在升号调中,还原记号等于降号),这标志着转调是朝着下属方向调(如,B大调到E大调,F大调到 $\flat$ B大调)。例17-12是个向下属调离调的例子。

例 17-17

罗西尼《格拉夫·奥里》

在很多情况下,一个段落的调性识别,离不开和声分析。因为,有时确立新调的变化音不一定出现在旋律声部,而是含在和声伴奏里。下例就是如此。这个作品的主调是 $\flat$ B大调,第一次转到c小调(下属方向),第二次转到d小调(属方向),转调的关键音同时分布在旋律与和声中(画圈的音):

例 17-18

柴科夫斯基《四月》

$\flat$ B大调: I V₅ VII₂/II II₃
 (c小调: VII₂ I₃)



第五节 民族调式的交替与转调

民族调式的转调方式主要有两种,一种是同宫系统的调式交替,另一种是异宫系统的调式转调。

1. 同宫系统的调式交替

由同宫系统的某个调式转换到另一个调式,叫做调式交替。从理论上讲,同宫系统的所有调式都是由同一个音列构成,各调式之间的关系是最近的,因此各调式之间的交替是十分方便的。例如,C 商调式可以转到同宫系统的^bB 宫、D 角、F 徵和 G 羽。在民歌中最常见的是宫调式交替到徵调式,或徵调式交替到宫调式,其它的交替相对少一些。以下是宫—徵交替的例子:

例 17-19





上例是四个乐句的乐段,四小节为一句,前两个乐句的句尾停顿都落在 D 宫上,因此是 D 宫调式。第三乐句的句尾音落在 B 羽,起过渡作用,最后一句结束在 A 徵上,形成了徵调式的结尾。

实际上,民族调式的分析,主要看句尾或段尾的落音。这两种落音的时值一般较长,如果该音反复出现,它就会在听觉中变成调式的主音。以下的例子也说明了这种分析方法。旋律中画圈的音均为句尾落音。

以下是徵—宫交替的例子:

例 17-20





以下是商调式交替到徵调式的例子：

例 17-21



以下是角调式交替到徵调式的例子：

例 17-22





2. 异宫系统的调式转调

异宫系统的调式转调多数在近关系调之内，也就是两调之间相差一个升号或降号。五声调式的旋律中最常见的是“变宫为角”的转调。也就是把前调的变宫作为后调的角，这种转调相当于由某调到属调。例 17-23 就是这样的例子。它的前 11 小节为 F 徵($\flat B$ 为宫)，中间的部分转入 F 宫，最后又回到 F 徵：

例 17-23

古 曲《苏武牧羊》

F 徵调式

F 宫调式

前调变宫=后调角

F 徵调式

前调清角=后调宫

五声调式的另一种常见的转调是“清角为宫”，也就是把前调的清角作为后调的宫，这种转调相当于由某调到下属调。例 17-23 由中

间的 F 宫转回 F 徵就是清角为宫的转调。内蒙古民歌《信天游》也是采用清角为宫的方式,由 G 徵(C 为宫)转到 D 羽(F 为宫):

例 17-24

陇东民歌《信天游》

G 徵调式 D 羽调式

前调清角 = 后调宫

练习二十二

一、分析下列各旋律,指出调性并说明其中的调性变化是转调还是离调,相对于主调而言是近关系调还是远关系调:

示例:

门德尔松《无词歌》

D 大调 $\sharp f$ 小调

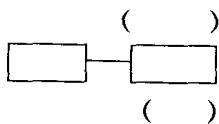
(近关系)

D 大调 — $\sharp f$ 小调

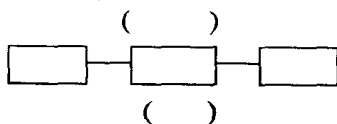
(转调)

贝多芬《第一钢琴奏鸣曲》

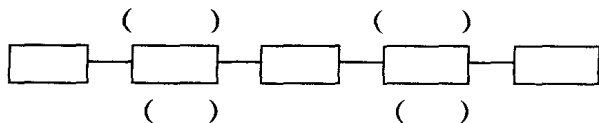
1.



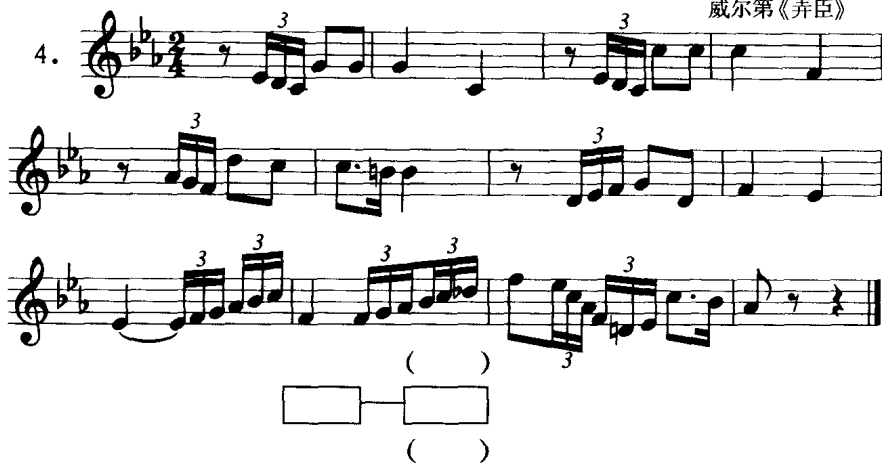
贝多芬《D大调奏鸣曲》第一乐章



奥 柏《新娘》



威尔第《弄臣》

4. 

奥 柏《宫廷协奏曲》

5. 

多尼采蒂《受宠的女人》

6. 

()
 ()

里亚多夫《四重奏》

7.

() () ()
 () () ()

梅耶贝尔《蒂诺拉》

8.

()
 ()

舒 曼《流浪者之歌》

9.

() ()

□ — □ — □

() ()

二、分析下列民歌,指出是何种调式之间的交替:

云南民歌《红河波浪》

1.

陕西民歌《抗日将士出征歌》



河北民歌《放风筝》



三、分析下列民歌，指出是何种类型的转调（清角为宫，变宫为角）：

四川民歌《瞧亲歌》



山西民歌《四保搅工》



陕北民歌《大青山》



第十八章 移 调

把整首作品或作品的一部分从一个高度移到另一个高度,叫做移调。移调有几种方式,有的方式需要把乐谱重新移位抄写,还有的方式是不用改变乐谱,只需改变谱号和调号即可。

第一节 音符改变记谱位置的移调

这种移调是指原调的内容移调后,音符在五线谱上的书写位置发生变化。移调的方法如下:

1. 移调之前需要明确原谱的调性,即主音的位置。
2. 确定新调的调性,计算出新调与原调的音程距离。
3. 写上新调的调号,将原谱移到新调上。
4. 注意临时记号的相应调整。
5. 可在等音调中选择调号较少的调。

下面以比才的歌剧《卡门》的片段为例,我们将它分别移高和移低,说明移调过程中应该注意的问题。原谱如下:

例 18-1





例 18-1 的调性是 e 小调。如果把它移高大三度,调性是 #g 小调。确定了新调的调性之后,在五线谱上写出调号和拍号,把原谱的所有音符全部移高三度重新抄写即可。注意临时记号的调整。下例是移高大三度后的结果:

例 18-2



如果以 #g 小调为基础,再移高大二度,就会出现等音调的问题。#g 小调上方的大二度是 #a 小调,而 #a 小调等于 $\flat b$ 小调。从方便视谱的角度考虑, #a 小调的调号是七个升号, $\flat b$ 小调的调号是五个降号,不言而喻,后者比前者更简便,应该选用 $\flat b$ 小调。总之,移调时应该使用便于视谱的等音调。

如果把例 18-1 移低大三度,调性是 c 小调,见下例:

例 18-3



第二节 改变调号的移调

当移调的距离是增一度时(即变化变音,包括高半音和低半音),所有的音符可以保持在原位不动,只需用新的调号替代原来的调号即可,临时记号要做适当的调整。例如,把例 18-1 移低增一度,应该是 $\flat e$ 小调。确定了 $\flat e$ 小调的调号,所有的音符保持不变,换上新的调号即可。

例 18-4 是例 18-1 移低增一度后的结果,注意临时记号的变化:

例 18-4



增一度移调的方向是有限的,只能在十五种调号范围内进行,因为每一个调号基本上都只有一个升高的或降低的增一度关系的调号。我们把所有的可用的调号(共十五个)按半音关系排列起来,便一目了然:

例 18-5

大调:	$\flat C$ C $\sharp C$	$\flat D$ D	$\flat E$ E	F $\sharp F$	$\flat G$ G	$\flat A$ A	$\flat B$ B
小调:	$\flat a$ a $\sharp a$	$\flat b$ b	c $\sharp c$	d $\sharp d$	$\flat e$ e	f $\sharp f$	g $\sharp g$

增一度关系组

上例说明,十五个可用调号共构成了七组增一度关系,除了 $\flat C$ 、C和 $\sharp C$ ($\flat a$ 、a和 $\sharp a$)这一组是三个调号为一组,其它的关系组都是两个调号为一组。改变调号的移调只适用于各增一度关系组之内的调性互移。例如,要让 $\sharp c$ 小调通过改变调号来移调,只能向下移到c小调,向上

移调不可以。而 C 大调向上移调或向下移调都可以。

第三节 改变谱号的移调

改变谱号移调的方式和改变调号移调的方式很类似，两者都是在保持原谱不动的前提下，达到移调的目的。两者不同的是，改变调号只能进行增一度关系的移调，而改变谱号移调的方式则可以移到任何一个调。

改变谱号的移调主要依赖于各种 C 谱号以及低音谱号和高音谱号的使用。因此，这种移调只适合于能熟练视读各种谱号的人。

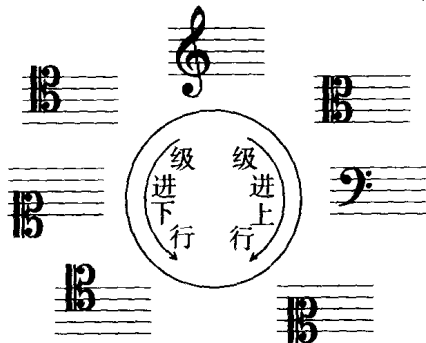
下面以高音谱号为起点，以第三间的音符为例，说明谱号与移调的关系：

例 18-6



例 18-6 说明，同样是第三间的音符，从左至右，每换一种谱号，音符就提高二度。在忽略八度移动的前提下，我们可以把例 18-6 看成一个由七种谱号构成的、级进移位的链条。这个链条可以构成如下的循环圈：

例 18-7



级进移调循环圈

例 18-7 所示的级进移调循环圈是双向的, 相邻的谱号之间为二度(包括大二度、小二度)关系, 隔一谱号的关系是三度(包括大三度、小三度)移位关系, 隔两个谱号为四度(包括纯四度、增四度)关系, 隔三个谱号为五度(包括纯五度、减五度)关系。按顺时针看, 是级进上行关系, 按逆时针看, 是级进下行关系。

改变谱号移调的方法是:

1. 找到原谱的主音, 确定调性。
2. 原调的主音在五线谱上的位置保持不变, 把它看成新调的主音。
3. 选择一个适合新主音的谱号。
4. 写上新谱号及新调的调号。
5. 将临时记号做适当的调整。

下面以例 18-1 为例, 说明改变谱号移调的过程。例 18-1 为 e 小调, 如果把它移高一个大二度, 就是 $\sharp f$ 小调。例 18-1 用的是高音谱号, 主音 e 位于五线谱的第一线。下一步, 把第一线看成 $\sharp f$, 然后从各种谱号中找出合适的谱号, 第三线的 C 谱号(中音谱号)是惟一的选择。接下去要做的是, 把原谱的高音谱号换成中音谱号, 调号换成 $\sharp f$ 小调, 移高大二度的工作便宣告完成:

例 18-8

a. 原谱:

比 才《卡门》



b. 移高大二度:



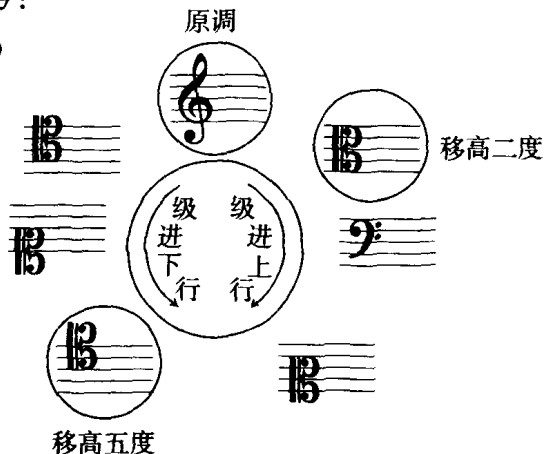
如果把例 18-1 移高纯五度, 应该是 b 小调, 第五线的 C 谱号 (上低音谱号) 是惟一的选择, 再把调号换成 b 小调即可:

例 18-9



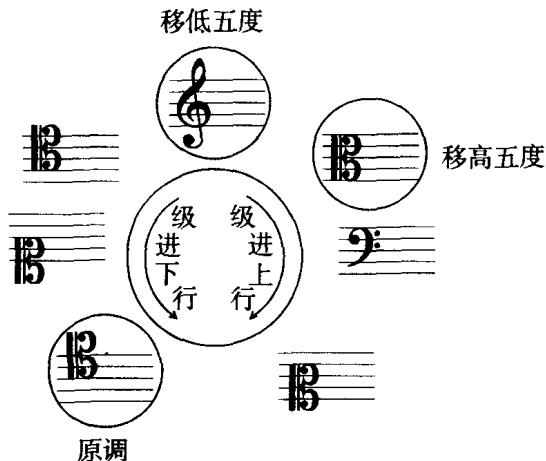
如果以例 18-7 所示的级进移调循环圈为参照, 例 18-8 和例 18-9 两个例子的谱号选择将十分便捷。原谱 e 小调用的是高音谱号, 移高大二度应该选择上行方向相邻的谱号; 移高纯五度应选择上行方向第五个谱号:

例 18-10



再举一个例子，如果原调采用的是上低音谱号（即第五线 C 谱号），移低五度需改换高音谱号（下行方向第五个谱号），移高五度需改用中音谱号（上行方向第五个谱号）：

例 18-11



第四节 移调的实际应用

在实践中，移调的应用很广泛，但移调的类型可以分为两种，一种是移调记谱，另一种是移调视唱。

1. 移调记谱

移调记谱就是把一部作品按需要移记到另外一个调上。这种情况大多数出现在声乐作品方面。例如，有一首歌曲是 F 大调，是为男高音而作。一位女高音要唱这首歌，觉得它有点低，可能要改为 G 大调才合适。另一位男中音也唱这首歌，可能要改为 D 大调才合适。无论改用什么调，都需要把原谱移调记谱。

在音乐创作中，某些音乐段落的重复、隔开对比主题后的再现以及

转调模进等等,都会遇到移调的问题。

在管弦乐队中,许多管乐器(单簧管、圆号、英国管等等)属于移调乐器,它们的本调都不是C大调。为这类移调乐器写谱时,也都需要移调记谱。要注意,所有的移调乐器均以C调乐器的音高为标准,也就是说,移调乐器的音高必须和C调乐器的音高取得一致。例如, $\flat$ B调单簧管的实际发音比记谱低大二度,F调圆号的实际发音比记谱低纯五度。例18-9说明了这两种移调乐器的记谱和实际发音的差别。

例 18-12

Example 18-12 illustrates the difference between written and actual pitch for two instruments. The top staff shows a B-flat clarinet (单簧管) with a written melody in treble clef. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The actual pitch (实际音高) is shown in a second staff, where the notes are: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4. The bottom staff shows a F horn (圆号) with a written melody in treble clef. The notes are: C5, D5, E5, F5, E5, D5, C5. The actual pitch (实际音高) is shown in a second staff, where the notes are: F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4. The written notes for the horn are a perfect fifth higher than the actual sound.

为 $\flat$ B调单簧管记谱时,必须把乐谱移高大二度记谱,为圆号记谱时,必须把乐谱提高纯五度记谱。例18-13是一个C大调的片段:

例 18-13

Example 18-13 is a C major fragment in treble clef. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

让 $\flat$ B调单簧管和F调圆号演奏例18-13,但不改变音高,正确的记谱是:

例 18-14

Example 18-14 shows the correct notation for the B-flat clarinet (单簧管) and F horn (圆号) to play the C major fragment from Example 18-13 without changing pitch. The B-flat clarinet staff has a key signature of one sharp (F#) and the notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The F horn staff has a key signature of one sharp (F#) and the notes are: C5, D5, E5, F5, E5, D5, C5.

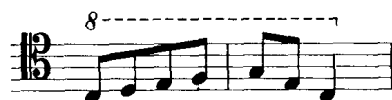
2. 移调视唱

本章第三节所述的改变谱号的移调方法,实际上主要是通过移调

视唱而达到移调的目的,如果需要移调抄谱,一般不会采用这种移调方法。这种移调方法需要动用各种 C 谱号,但 C 谱号的应用范围毕竟很有限。

移调视唱主要采用固定唱名法,而且主要用于阅读乐队总谱。阅读总谱遇到移调乐器时,由于它们的记谱位置 and 实际音高有差异,所以必须通过移调视唱的办法来解决。以例 18-14 为例,要唱出这两种乐器的实际音高,可以通过改变它们的谱号和调号来移调。单簧管的乐谱应该移低大二度看,因此可以改用次中音谱号,调号改成 C 大调,还要加上高八度移动记号;圆号的乐谱应该移低纯五度看,因此可以改用次高音谱号,调号也改成 C 大调:

例 18-15

单簧管原谱:	移调视唱:
a. 	
圆号原谱:	移调视唱:
b. 	

练习二十三

一、将下列旋律移调(不改变谱号),移调的音程有:向下大二度、大三度和增四度,向上大二度、小三度和纯四度:

柏辽兹《罗马狂欢节》





二、用改变调号的方式,将下列旋律按要求做增一度移调:

1. 移高半音

巴拉基列夫《玛祖卡舞曲》



2. 移低半音

柴科夫斯基《胡桃夹子》



三、用改变谱号的方式,将下列各旋律按要求移调。

1. 移低小三度、移高大三度

蒙古族民歌《清凉酒》



2. 移高增四度、移低小二度



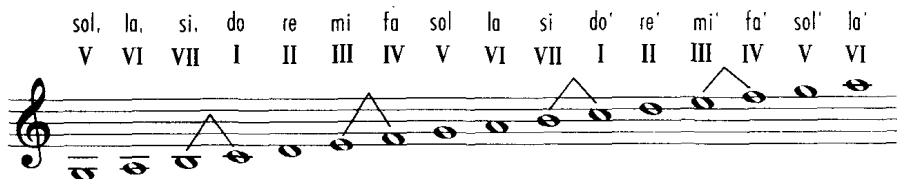
第十九章 五线谱和简谱的互译

视读五线谱既可以用固定唱名法，也可以用首调唱名法。要掌握五线谱和简谱的对译关系，最好的办法之一是学会五线谱的首调视唱。但需要说明的是，首调视唱较适合于没有固定音高听觉的人。

第一节 五线谱的首调视唱

首调唱名法也叫首调视唱，就是无论什么调式，都要找到大调的主音并把该音唱成 do。具体地讲，就是把大调的 I II III IV V VI VII 这七个音级唱做 do re mi fa sol la si。do re mi fa sol la si 代表中音，在唱名右上角加一小撇（do'、re'、mi'）代表高音，加两个小撇（do''、re''、mi''）代表倍高音；右下角加一小撇（do₁、re₁、mi₁）代表低音，加两个小撇（do₂、re₂、mi₂）代表倍低音。C 大调是由基本音构成的、最容易掌握的调，它也是首调视唱的原型调：

例 19-1



下面举例说明两种唱法的特点。例如,D大调是以D为主音的调,它的音阶构成及其固定唱名如下例所示:

例 19-2



固定唱名法对于乐器演奏者是很方便的。例如,对弹钢琴的人来说,看到D大调中的 $\sharp fa$ (第Ⅲ级)和 $\sharp do$ (第Ⅶ级),只需弹奏与之相应的黑键即可。而对于人声视唱而言,就不这么简单。因为在D大调里fa和do需要升高半音,所以,所有的与 $\sharp fa$ 和 $\sharp do$ 有关的音程的性质都发生了变化。例如,在C大调中,C—F为纯四度并且唱做do—fa,而在D大调中C— $\sharp F$ 为增四度,要唱成do— $\sharp fa$;在C大调中E—F为半音关系要唱成mi—fa,而在D大调中,E— $\sharp F$ 为全音关系,要唱成mi— $\sharp fa$ 。未经过专门训练的人很难用固定唱名法唱准这些音程。我们把D大调的音阶改用首调唱名法,就是把D唱成do,有一点视唱基础的人很容易把它唱准。

例 19-3



再以 $\flat D$ 大调为例,如果按照固定唱名法,视唱时需要降低五个音。而用首调唱名法,视唱就变得非常简单,除了把 $\flat D$ 唱成do(需要移位读谱)之外,和唱C大调没有什么区别。

例 19-4



固定唱名: $\flat re$ $\flat mi$ fa $\flat sol$ $\flat la$ $\flat si$ do' $\flat re'$

首调唱名: do re mi fa sol la si do'

下面以德国民歌《春天来了》为例,比较一下两种唱名法。

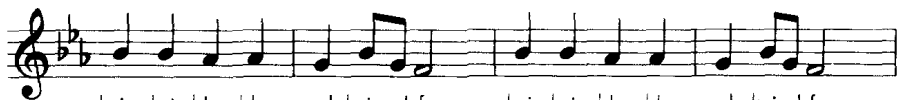
例 19-5

德国民歌《春天来了》



固定唱名: $\flat si$ sol $\flat si$ $\flat mi'$ do' $\flat mi'$ do' $\flat si$ $\flat la$ $\flat si$ sol $\flat mi$ fa $\flat mi$

首调唱名: do mi sol do' la do' la sol fa sol mi do re do



$\flat si$ $\flat si$ $\flat la$ $\flat la$ sol $\flat si$ sol fa $\flat si$ $\flat si$ $\flat la$ $\flat la$ sol $\flat si$ sol fa

sol sol fa fa mi sol mi re sol sol fa fa mi sol mi re



$\flat mi$ sol $\flat si$ $\flat mi'$ do' $\flat mi'$ do' $\flat si$ $\flat la$ $\flat si$ sol $\flat mi$ fa $\flat mi$

do mi sol do' la do' la sol fa sol mi do re do

◎ 首调视唱法的创始人

首调视唱是把大调的主音唱成 do 的视唱法。该法由英国的格洛弗女士 (Saran Ann Glover, 1785—1867) 所首创。首调唱法一问世就引起了人们的兴趣。按当时的说法,该唱法使人们减轻了十二分之十一的负担,因为所有的调唱起来都一样(十二个调都简化成一个调)。

我们国家的简谱之所以很普及,是因为简谱采用首调唱法,易学而且易唱。可以说,首调唱法对于普及音乐具有很重要的意义。

小调没有独立的唱名,需借用其关系大调的唱名。a小调是小调首调视唱的原型调。我们都知道,每一个调号都代表了一对关系大小调。以首调视唱时,关系小调的主音做为大调的Ⅵ级音对待,仍然唱成 la。例如,a小调的主音是C大调的Ⅵ级,无论在C大调或是a小调里均唱做 la。

例 19-6

唱 名: do re mi fa sol la si do' re' mi' fa' sol' la'

大调音级: I II III IV V VI VII I II III IV V VI

C大调
与a小调

如果是c小调,c小调的主音用首调也唱成 la:

例 19-7

首调唱名: do re mi fa sol la si do' re' mi' fa' sol' la'

大调音级: I II III IV V VI VII I II III IV V VI

$\flat$ E大调
与c小调

上述的例子说明,用固定唱名视唱,读谱比较方便,但音准控制难度比较大,而且不容易找到调式感;用首调唱名视唱,容易找到调式感而且容易控制音准,但读谱比较麻烦,需要把唱名 do 的位置搬来搬去。

第二节 如何把五线谱翻译成简谱

如果需要把五线谱翻译成简谱,只需把首调视唱的 do re mi fa sol la

si 记成简谱的 **1 2 3 4 5 6 7** 即可。如果首调视唱不熟悉,可以采用标记音级的方式。具体做法是,把旋律按照大调的音级做出标记,再逐一译成简谱。以例 19-7 为例,该例已经用罗马数字标出了 $\flat E$ 大调的音级,下一步只需把音级标记 I II III IV V VI VII 相应地译成简谱的 **1 2 3 4 5 6 7 i** 即可:

例 19-8

$\flat E$ 大调

$\flat E$ 大调
与 c 小调

c 小调

大调音级:	1	II	III	IV	V	VI	VII	I	II	III	IV	V	VI
简 谱:	1	2	3	4	5	6	7	i	$\dot{2}$	$\dot{3}$	$\dot{4}$	$\dot{5}$	$\dot{6}$

具体可按以下的步骤进行。

一、对五线谱进行分析

- 1) 分析五线谱的调性,找到大调的 I 级即首调 do 的位置。
- 2) 了解这段旋律的总音域有多宽,以便确定在简谱中哪些音记成中音,哪些音记成高音或低音。

二、转换成简谱时应注意的事项

- 1) 注意简谱调号的写法 (参见第十章的有关内容)。不论何种调式,其调号均为“1=某音”。
- 2) 注意临时记号的使用。五线谱的临时记号不可以机械地照搬到简谱里,有时需根据简谱记谱的要求来改换。

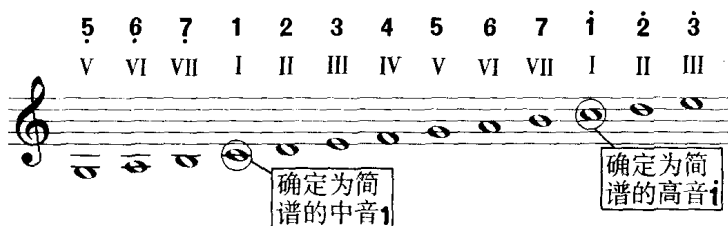
下面举几个例子,说明把五线谱翻译成简谱的一般过程。

例 19-9



例 19-9 为 a 旋律小调, 其音域不满两个八度, 为了避免过多使用高音点或低音点, 把 c^1 确定为简谱的中音 1 比较合适:

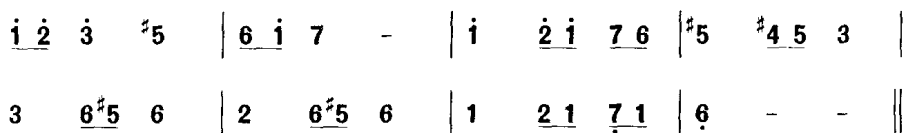
例 19-10



根据例 19-10 所确定的内容, 把例 19-9 翻译成简谱如下:

例 11

1 = C $\frac{3}{4}$



例 19-12 为 e 小调, 但标记音级时按其关系大调 G 大调标记:

例 19-12

茅 源《瑶族舞曲》





G大调: VI VII I II III IV V (g¹可确定为中音1或高音 $\dot{1}$)

简谱: $\underline{6}$ $\underline{7}$ $\underline{1}$ $\underline{2}$ $\underline{3}$ $\underline{4}$ $\underline{5}$

例 19-12 的音域较窄, g¹ 记成简谱的中音 1 或高音 $\dot{1}$ 均可。其简谱可以有如下两种记谱方案:

例 19-13

方案 1: 1 = G $\frac{4}{4}$

$\underline{63}$ $\underline{36}$ $\underline{2.}$ $\underline{1}$ | $\underline{7.2}$ $\underline{17}$ $\underline{6.5}$ $\underline{3}$ | $\underline{6.7}$ $\underline{12}$ $\underline{3.5}$ $\underline{32}$ | $\underline{123}$ $\underline{21}$ $\underline{6}$ - ||

方案 2: 1 = G $\frac{4}{4}$

$\underline{6\dot{3}}$ $\underline{3\dot{6}}$ $\underline{\dot{2}.}$ $\underline{\dot{1}}$ | $\underline{7.2}$ $\underline{17}$ $\underline{6.5}$ $\underline{3}$ | $\underline{6.7}$ $\underline{\dot{1}2}$ $\underline{\dot{3}.5}$ $\underline{\dot{3}2}$ | $\underline{\dot{1}\dot{2}\dot{3}}$ $\underline{\dot{2}\dot{1}}$ $\underline{6}$ - ||

下面的例子比较复杂, 旋律中有许多变化音:

例 19-14

柴科夫斯基《铁匠瓦库拉》



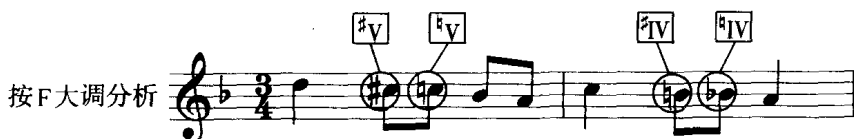
F大调: VI VII I II III IV V VI (f¹ 确定为中音1)

简谱: $\underline{6}$ $\underline{7}$ $\underline{1}$ $\underline{2}$ $\underline{3}$ $\underline{4}$ $\underline{5}$ $\underline{6}$

例 19-14 为 d 小调, 把 f¹ 确定为简谱的中音 1 比较合适。需要注

意的是，第一和第二小节里的变化音不能全部照搬到简谱里。只有在确定了这些音在 F 大调中的音级意义之后，才能把它们正确地翻译成简谱。分析例示如下：

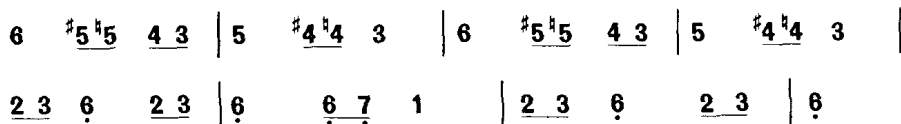
例 19-15



例 19-14 译成简谱如下：

例 19-16

1 = F $\frac{3}{4}$



旋律在中间有转调时，简谱应该在转调的开始处标记新的调号。例如，当 1 = D 转 1 = G 时，应记成：转 1 = G (前 1 = 后 5)。要注意，新调号 1 的位置应垂直对准转调后的第一个音。括号内所标的“前某音 = 后某音”是采用前调的最后一个音或后调的第一个音。以下是一个转调的例子：

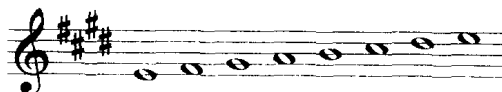
例 19-17





例 19-17 里出现的 E 大调和 B 大调的音级如下：

例 19-18



E 大调：I II III IV V VI VII I

简 谱：1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$



B 大调：I II III IV V VI VII I

简 谱：1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$

在例 19-17 里，从第六小节开始出现 $\sharp A$ ，对于 B 大调而言， $\sharp A$ 是自然 VII 级，所以，这个音在简谱里也应该是自然的 7，不可使用升号。简谱如下：

例 19-19

1 = E $\frac{4}{4}$

柔板

0 0 3 2. 1 | $\dot{1}$. 7 6 5 4 3 | 6 2 0 2 2. 3 |

转 1 = B (前 1 = 后 4)

4. 2 6 7 3. 2 | 1. 0 1 2. 3 | 4. 6 5 7 2. 1 |

$\dot{1}$ 7 $\dot{4}$ 3. 2 | $\dot{1}$ 7. 6 5 4 6 4 | 3 5 4 3 4 3. 2 | 1

下例是个小调作品：

例 19-20

$\flat\flat$ 小调

Adante mosso 格林卡《伊凡·苏萨宁》

如果首调视唱不熟，可以先把例 19-20 的两个小调按各自的关系大调的音级关系排列出来，然后再译成简谱。两个小调的音列如下：

例 19-21

$\flat\flat$ 小调

$\flat D$ 大调：VI VII I II III IV $\sharp V$ VI
简 谱：6 7 1 2 3 4 $\sharp 5$ 6

$\flat e$ 小调

$\flat G$ 大调：VI VII I II III IV V VI
简 谱：6 7 1 2 3 4 5 6

按照例 19-21 所确定的音级关系，例 19-20 译成简谱如下：

例 19-22

1= $\flat$ D $\frac{4}{4}$

行板

7 - 3 3 | 6 - - $\dot{1}$ | 7 6 $\sharp 5$ 6 | 7 - 0 3 |

7 - - 3 | 6 - - $\dot{1}$ | 7 6 $\sharp 5$ 6 | 7 - 7 - |

转 1= $\flat$ G (前 $\dot{1}$ =后5)

$\dot{1}$ - 2. $\underline{2}$ | 2 - - 4 | $\overset{\frown}{3}$ - $\underline{3\ 2\ 1\ 7}$ | 6 - 0 0 ||

第三节 如何把简谱翻译成五线谱

简谱的优点是简便、易学,但它只能记录相对的音高关系,不能直接表达音的绝对高度。当把简谱译成五线谱时,应注意以下几点:

1. 选择合适的谱号

五线谱常用的谱号有两种,包括高音谱号和低音谱号。此外,中音谱号是C谱号中使用最多的一种。一般说来,高音乐器诸如小提琴、长笛、小号等和一般的声乐都使用高音谱号,低音乐器诸如大提琴、低音提琴、长号等都使用低音谱号。使用中音谱号的主要是中提琴、大管、大提琴等等。总之,应该根据使用对象选择合适的谱号。

2. 选择正确的调号

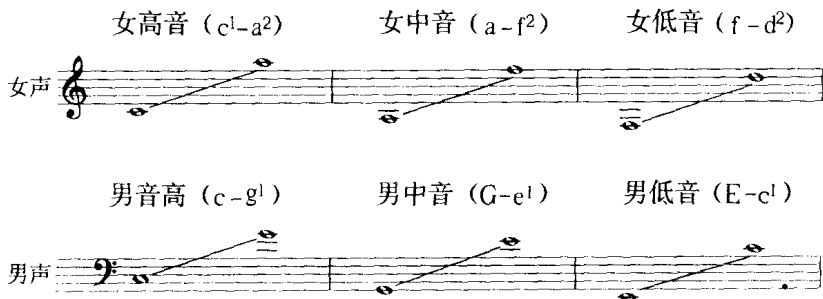
简谱的调号为“1=某音”,这是首调概念。它的意思是某音看作大调的Ⅰ级,即使是五声调式和教会调式,也都要以大调的Ⅰ级为参照。

3. 注意临时记号的使用。简谱的临时记号不可以机械地照搬到五线谱里。

◎ 声乐的音域与记谱法

要正确地声乐记谱就应该了解声乐的音域。声乐按音域高低和男女差别划分为六种,即女高音、女中音、女低音、男高音、男中音和男低音。各声部的一般音域如下所示:

例 19-23



把女声与男声的同类声部加以比较可以发现,男声的音域恰好比女声低一个八度。女声的三种声部用高音谱号即可。而男声的三种声部要按实际音高记谱,就必须使用低音谱号。但是,我们也会经常见到男高音或男中音声部也用高音谱号。这是因为,按照惯例,男声声部可以比实际音高高八度记谱。例如,冼星海的《黄河颂》是为男中音而作,既可以使用高音谱号,也可以使用低音谱号。如下例:

例 19-24

a. 比实际音高高八度记谱



b. 按实际音高记谱



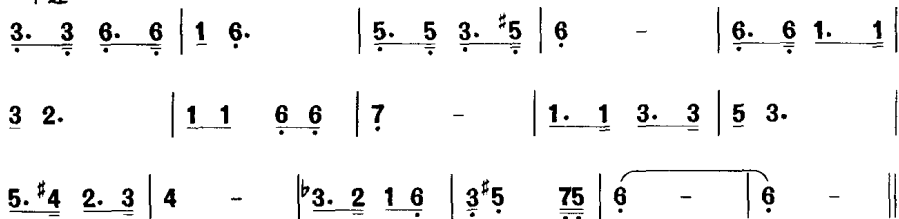
下面举例说明简谱译成五线谱的一般过程。以下是一首歌曲：

例 19-25

1 = $\flat A$ $\frac{2}{4}$

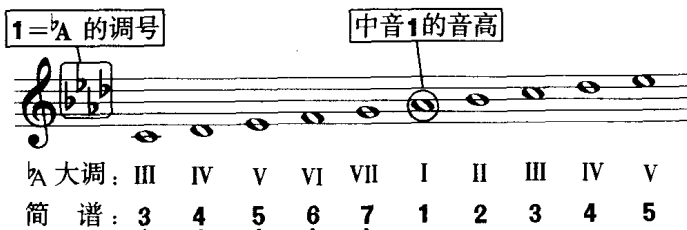
美国黑人歌曲《密西西比河》

中速



如果把例 19-25 译成五线谱,为声乐使用,可以选择高音谱号。中音 1 的音高确定为 $\flat a^1$ 最合适,如果定为 $\flat a$ 音域会过低,定为 $\flat a^2$ 音域又会过高。见下面的例示:

例 19-26



例 19-25 译成五线谱如下:

例 19-27

Moderato

美国黑人歌曲《密西西比河》



如果是女声声部按例 19-27 的乐谱演唱, 唱出的是实际音高。如果是男声声部, 实际唱出的比记谱低八度。下面再看一个含有转调的例子:

例 19-28

1 = G $\frac{4}{4}$

B. F. 韦伯斯特《重逢有日》

中速

6 - $\dot{1}$ - | $\dot{1}$ - $\dot{2}$ $\dot{1}$ 7 | $\dot{1}$ - 6 - | 5 - - - | 5 - $\flat 7$ - |

转 1 = $\flat B$ (前 4 = 后 $\dot{2}$)

7. $\flat 7$ $\dot{1}$ 7 $\dot{1}$ | $\dot{2}$ - $\flat 3$ - | 4 - - - | 3 $\dot{1}$ 7 $\sharp 5$ 6 4 | $\dot{3}$ - - - |

6 $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ - - - | 6 $\flat 7$ 6 5 4 - | 4 5 4 3 2 - | 2 3 4 5 - |

转 1 = G (前 6 = 后 $\dot{1}$)

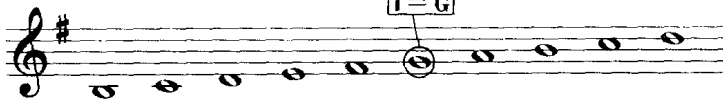
2 $\dot{4}$ $\sharp 5$ 6 - | 3 - 5. $\sharp \dot{2}$ | $\dot{3}$ - - - | 7 $\dot{2}$ $\dot{1}$ 5. $\flat 5$ | 4 - - - |

4 - 5. 6 | 7 - - - | 6 $\flat 5$ 5 4 - | 4 - $\dot{2}$ - | $\dot{1}$ - - - ||

例 19-28 出现的两个调性的音级定位如下所示:

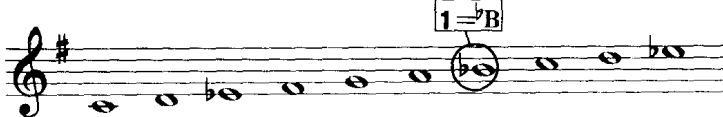
例 19-29

1 = G



G 大调: III IV V VI VII I II III IV V
简 谱: 3 4 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$

1 = $\flat B$



$\flat B$ 大调: II III IV $\sharp V$ VI VII I II III IV
简 谱: 2 3 4 $\sharp 5$ 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$

例 19-28 译成五线谱可以有两个方案,一是从头至尾只用 G 大调的调号, $\flat$ B 大调的部分用临时记号;二是不同的调性用不同的调号:

例 19-30

中速

方案一:

中速

方案二:



练习二十四

一、将下列各旋律译成简谱：

Allegretto scherzando

圣-桑《第一交响曲》



Allegro con brio

贝多芬《第一钢琴协奏曲》



Allegretto

格里格《海洋》

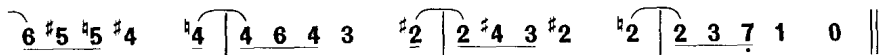
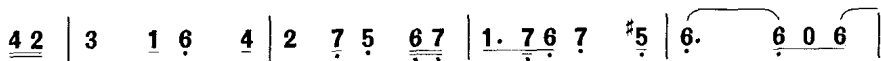


二、将下列各简谱旋律译成五线谱：

1. 1 = G $\frac{6}{8}$

格里格《挪威歌曲》

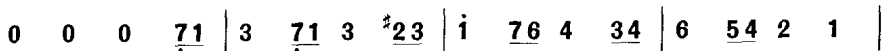
慢板



2. 1 = $\flat E$ $\frac{4}{4}$

勃拉姆斯《忠于爱情》

很慢



转1=C (前3=后5)

7̣ - 0 05 | 5 [#]2[#]3 5 [#]4[#]5 | 3̣ 2̣1̣ 6 6̣2̣ | 4̣ 3̣2̣ 1̣. ^b6̣ |

转1=^bE (前5=后3)

5 - 0 0 | 0 0 0 4 | 3 - 0 2 | 1 - 0 7̣ | 6̣ - - 0 ||

3. 1=A $\frac{3}{4}$

慢板

威尔第《游吟歌手》

0 5 [#]5 | 6. | 5 [#]4 ^b4 | 3. | 4 3 1 | 6̣ 6̣ | 1 7̣ 6̣ |

转1=[#]F (前2=后4)

3. | 3 [#]2 ^b2 | 3 3 | 3 3 | 3 2 | 5 4 | 7 6 |

3̣ 2̣ | 2̣ 1̣ | 7̣1̣ 3 5 | 7 6 | 3 4 6̣ 7̣ | 1 0 0 ||

第二十章 和弦外音

第一节 和弦外音的概念

从和声角度看,无论是旋律声部的音还是伴奏声部的音,都分为和弦音与和弦外音。和弦音也叫和弦本体音,通常简称为“本音”。一般的和弦外音是比和弦本音高二度或低二度的邻音。在分析作品时,只有确定了和弦之后,才能确定和弦外音:

例 20-1



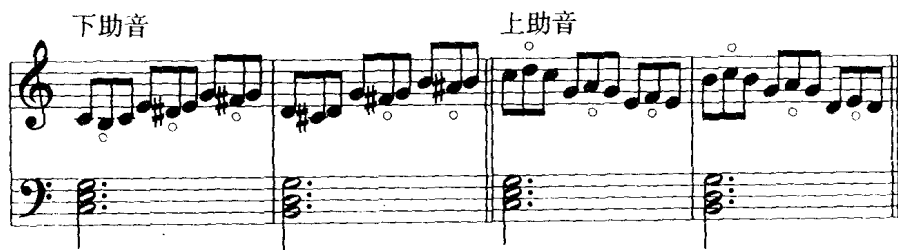
和弦外音的名称与其在音乐中的进行方式有关,主要分为助音、经过音、延留音、先现音、持续音等五种。

第二节 助音

助音,也叫邻音或辅助音。是指两个相同的和弦音之间插入的一个较高或较低的邻音,助音听上去有一种装饰的效果。助音分为上助

音和下助音,用“o”表示。此外,助音可以用调式内的自然音,也可以用变化音:

例 20-2



第三节 经过音

两个不同和弦音(三度或四度)之间的音叫经过音。经过音用“+”表示。经过音的作用是使一个和弦音以级进的方式进行到另一个和弦音。经过音的数量可以从一个到五个不等;可以是调式内的自然音级,也可以是变化音级:

例 20-3



第四节 延留音

当前一和弦的某一个音延续到后一和弦而构成和弦外音,叫延留音

音。延留音侵占了后一和弦中某一和弦音的时值,使它延迟出现。延留音做为和弦外音必须进行到被它延迟的和弦音,这种进行叫做延留音的解决。延留音的特点是:出现在强拍或拍子的强部位并且级进进行到和弦音。延留音多数是下行大二度或小二度解决,如果是半音关系,延留音也可以上行(如例 20-4-d)解决。延留音也可以是“二重的”(如例 20-4-c)。延留音用“s”表示:

例 20-4

a. s b. s

C 大调: IV V₇ I IV V₇ I

c. S d. s

 S

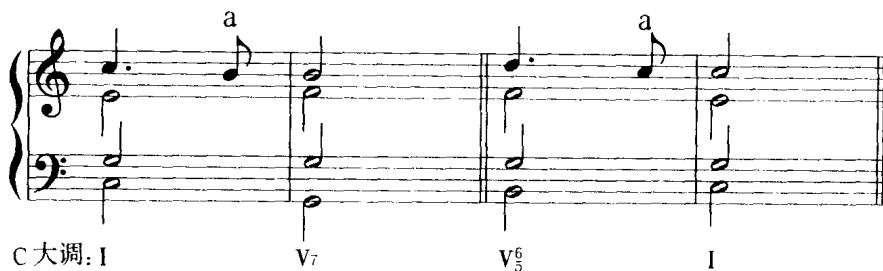
V₆₅ I I V₇ I

第五节 先现音

先现音的特点与延留音恰好相反。当后一和弦的某个音预先出现在前一和弦中,这个音叫先现音。从理论上讲,先现音可以用在任何地方,但多数用于终止进行中。先现音的特点是:出现在弱拍上,而且时

值较短。先现音用“a”表示：

例 20-5



第六节 倚 音

与和弦音为二度关系、用在和弦音之前的音叫倚音。倚音用“x”表示。倚音如同删去了第一个本音的助音：

例 20-6



倚音的时值可长可短，所出现的节拍位置也没有限定。比本音高的音叫上倚音，比本音低的音叫下倚音：

例 20-7



上、下倚音可以连续出现在一个本音之前，这叫做“二重倚音”：

例 20-8

二重倚音



第七节 持续音

在某一个音持续延长的同时，其它声部继续变换和弦甚至离调或转调，该音叫做持续音。由于持续音不时地同其它声部的和弦相抵触，所以，它也被看成是和弦外音。常见的是主持持续音和属持续音：

例 20-9



F 大调：属持续音



F 大调：主持持续音

有时主属两个音相隔五度一起使用，构成“二重持续音”。下例低音声部中交替反复的 D—A 就是二重持续音：

例 20-10

格里格《侏儒进行曲》



练习二十五

在以下的练习中,用 o、+、s、x 分别代表助音、经过音、延留音、倚音。

一、标出以下作品旋律中的经过音和倚音:

柴科夫斯基《十二月》





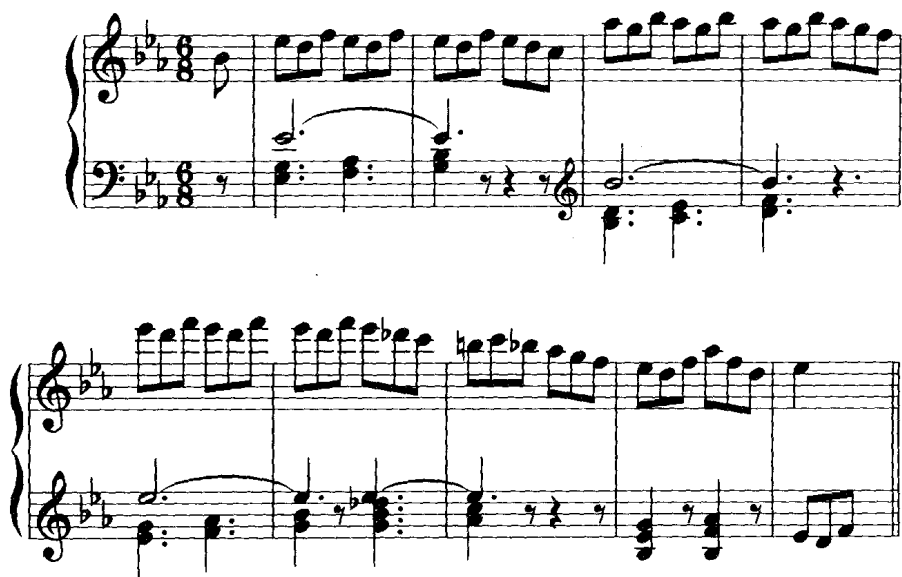
二、标出以下作品旋律中的经过音：

格里格《乡愁》



三、标出以下作品旋律中的倚音和二重倚音：

贝多芬《第四钢琴奏鸣曲》第一乐章



四、标出以下作品旋律中所有的和弦外音：

杜兰德《圆舞曲》



五、说明下例最低声部的 G 音是何种持续音：

格里格《摇篮曲》

六、说明下例最低声部的 $\flat B$ 是何种持续音，并标出高声部和中声部里所有的和弦外音：

贝多芬《第五钢琴奏鸣曲》第一乐章

第二十一章 装饰音

使旋律更优美或使旋律增加趣味的特定的短音叫做装饰音。装饰音多数都是旋律本音的上二度或下二度关系的音。装饰音有五种：短倚音、长倚音、波音、回音和颤音。

第一节 短倚音

在本音之前出现的、符尾上有短斜线的小音符，叫做短倚音，通常叫做倚音。短倚音可以是一个音，也可以是连续两个音（二重短倚音）或三个音（三重短倚音）。在演奏时，短倚音快速进行到本音，重音落在本音上。从理论上讲，短倚音是没有时值的，它必须从前面的或后面的本音中抽取一定的时值。因此，从演奏的时间上看，短倚音有两种奏法。一是短倚音从后面的本音中抽取时间，即短倚音落在拍头上；二是短倚音从前面的本音中抽取时间，后面的本音落在拍头上。二重短倚音和三重短倚音多数从前面的本音中抽取时间：

例 21-1





倚音也可以用在本音之后，叫做后倚音。后倚音从前面的本音中抽取时间：

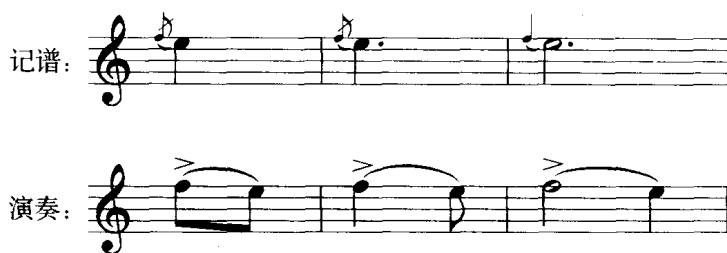
例 21-2



第二节 长倚音

长倚音是记在本音之前的小音符，其符干向上，其记谱时值大体为本音的一半，不用短斜线。长倚音永远占用后面本音的时值，所以长倚音的时值由后面的本音决定。如果本音是单纯音符，长倚音占本音时值的一半；如果本音是附点音符，长倚音的时值占去本音时值的三分之二：

例 21-3



以下是带有和弦的长倚音奏法:

例 21-4



第三节 波 音

波音是由短促的助音构成的装饰音,它出现在两个相同的本音之间。波音总是占用本音的时值。波音有两种,一种是普通的波音(上波音),另一种是下波音。

1. 波 音

助音在本音之上,叫波音,波音记号为“~”。如果波音记号的上方有变音记号,表示上助音有变化:

例 21-5



2. 下波音

出现在本音之下的助音叫下波音,记号为“~”。如果波音记号下方有变音记号,表示下面的助音有变化:

例 21-6



第四节 回 音

回音是由上、下助音和本音共同构成的装饰音组。回音分为两种,一种是普通的回音,另一种是逆回音。

1. 回 音

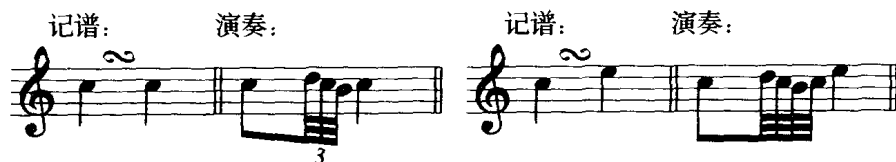
回音是由三个短音构成的装饰音组,回音用记号“~”表示。回音的顺序是:上方助音一本音一下方助音一本音。

例 21-7



当回音记号写在两个同音之间时,回音由三个音组成,写在两个不同的音之间时,回音由四个音组成:

例 21-8



当回音记号的上方或下方有变音记号时,表示上助音或下助音有变化:

例 21-9



2. 逆回音

逆回音用“ ∞ ”或“ $\S$ ”或“ ∞ ”表示。逆回音的顺序是:下方助音—本音—上方助音—本音。

例 21-10



第五节 颤音

本音和上方二度的邻音快速地交替演奏,叫颤音。颤音记号用“tr”或“tr~~~~~”表示。颤音的音数并不固定,主要由演奏者酌情而定。当速度缓慢时,音数就多一些,速度较快时,音数就少一些。近代的颤音一般从本音开始:

例 21-11



古典乐派的作品和更早期(贝多芬之前)的作品,颤音是从上方的邻音开始:

例 21-12



为了准确无误地指示颤音从上方音开始,作曲家一般在本音前面加一个倚音:

例 21-13



有时,为了适合进入后面的音,颤音在最后以五连音或三连音结束:

例 21-14

记谱: 演奏:

练习二十六

一、将下列的装饰音用音符写出来:

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.
- 6.
- 7.

二、用适当的装饰音记号简化下列的记谱：

1.

2.

3.

4.

附录

习题答案

练习一

一、

1. $C_1 \sharp B_2$ 2. $\sharp D_1 \flat E_1$ 3. $\sharp A_1 \flat B_1$ 4. $C \sharp B$ 5. $\flat G \sharp F$
6. A 7. $c \sharp B$ 8. $\flat a \sharp g$ 9. $c^1 \sharp b$ 10. $e^1 \flat f^1$

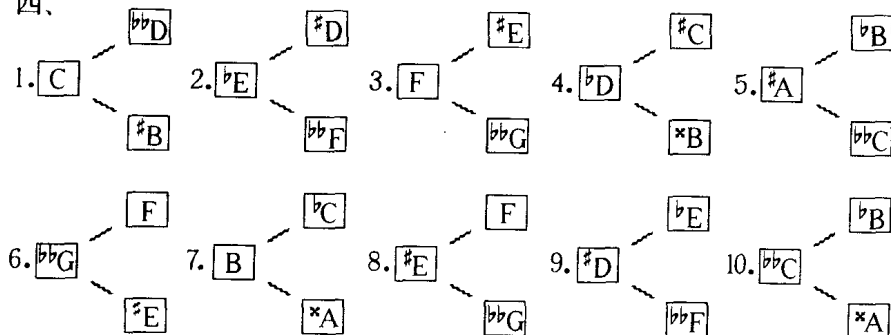
二、

1. $c \sharp B$ 2. $\sharp d \flat e$ 3. $\sharp a \flat b$ 4. $c^1 \sharp b$ 5. $\sharp f^1 \flat g^1$
6. a^1 7. $c^2 \sharp b^1$ 8. $\sharp g^2 \flat a^2$ 9. $c^3 \sharp b^2$ 10. $e^3 \flat f^3$

三、

1. 全音 2. 全音 3. 全音 4. 半音 5. 全音 6. 半音 7. 半音 8. 半音

四、



五、

- | | |
|-------------------------------------|---|
| 1) 比 C 高两个八度: <u>c¹</u> | 2) 比 f 低两个八度: <u>F₁</u> |
| 3) 比 e 高三个八度: <u>e³</u> | 4) 比 g ³ 低四个八度: <u>G</u> |
| 5) 比 A ₂ 高三个八度: <u>a</u> | 6) 比 d ¹ 低三个八度: <u>D₁</u> |

六、

- | | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| 1. 上行: B C D E F G A B | 4. 下行: C B A G F E D C |
| 2. 上行: C A B C D E F G | 5. 下行: D C B A G F E D |
| 3. 上行: E F G A B C D E | 6. 下行: F E D C B A G F |

七、

- | | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| 1. 上行: B D F A C E G B | 4. 下行: C A F D B G E C |
| 2. 上行: C B D F A C E G | 5. 下行: D B G E C A F D |
| 3. 上行: E G B D F A C E | 6. 下行: F D B G E C A F |

练 习 二

一、

- 1) [#]4([#]F) 2) 6(A) 3) ^b7(^bB) 4) [#]1([#]C) 5) 2(D)
- 6) [#]3([#]E) 7) 5(G) 8) *6(*A) 9) [#]7([#]B) 10) ^{bb}1(^{bb}C)

二、

- 1) ^b2 = [#]C 2) 3 = ^bF 3) ^b6 = [#]G 4) ^b1 = B 5) [#]6 = ^bB
- 6) [#]4 = ^bG 7) [#]7 = C 8) ^b5 = [#]F 9) [#]3 = F 10) 7 = ^bC

练习三

一、

1. $g^\sharp$ 2. e^2 3. g^1 4. $b g^2$ 5. e^1 6. a^1 7. d^1 8. b^1
9. $g^\sharp$ 10. d 11. b^b 12. E 13. e^1 14. $C^\sharp$ 15. f 16. $b g^1$
17. $b f$ 18. d 19. c 20. $b e^1$ 21. a^1 22. c^1 23. d^2 24. a
25. g 26. $b c$ 27. f 28. $b e^1$ 29. a^1 30. b 31. c^1 32. a

二、

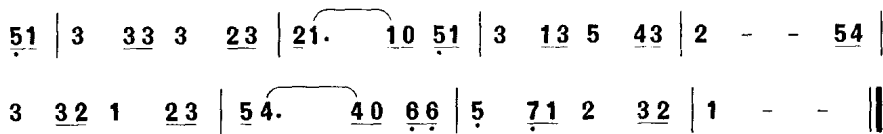


练习四

一、

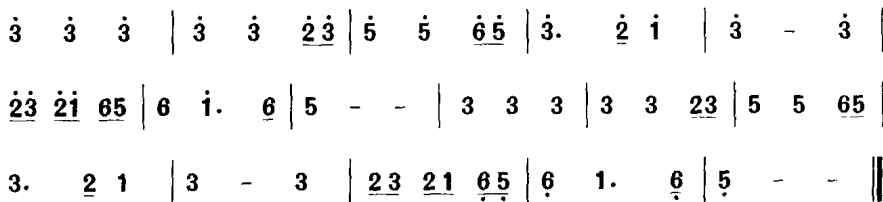
1. $1 = C \quad \frac{4}{4}$

加拿大民歌《红河谷》



2. $1 = C \quad \frac{3}{4}$

朝鲜民歌《桔梗谣》



3. $1 = C \frac{3}{4}$

阿尔巴尼亚民歌《春天的夜莺》

6 3 - | 3 3 - | 3 3. 4 | 3 - - | 2 2 - | 2 1̣ 7̣ 6̣ | 7̣ 1̣ 7̣ 6̣ 5̣ | 6̣ - - ||

二、

印度尼西亚民歌《故乡》



二、

1) $5\cdot = (3)$ 个八分音符

2) $5\cdot\cdot = (7)$ 个十六分音符

3) $5\cdot = (3)$ 个十六分音符

4) $5\cdot = (3)$ 个三十二分音符

5) $5- = (8)$ 个十六分音符

6) $5-- = (2)$ 个附点四分音符

练 习 六

一、

1. 二分音符

2. 八分音符

3. 附点全音符

4. 全音符



5. 四分音符

6. 三十二分音符

7. 复附点八分音符

8. 复附点四分音符



二、

1. $\text{half note} = \text{half note}$

2. $\text{whole note} = \text{whole note}$

3. $\text{quarter note} = \text{quarter note}$

4. $\text{half note} = \text{half note}$

5. $\text{quarter note} = \text{quarter note}$

6. $\text{quarter note} = \text{quarter note}$

7. $\text{quarter note} = \text{quarter note}$

8. $\text{quarter note} = \text{quarter note}$

9. $\text{quarter note} = \text{quarter note}$

10. $\text{quarter note} = \text{quarter note}$

练习 七

一、

- | | |
|-------------|----------------|
| 1. 7 7 = 7 | 5. 7 7 7 = 7. |
| 2. 7 7 = 7 | 6. 7 7 7 7 = 7 |
| 3. 7 7 = 7. | 7. 7 7 7 = 7 |
| 4. 7 7 = 7. | 8. 7 7 = 7 |

二、

1.	2.	3.	4.	5.	6.
(0 0)	(0 .)	(0)	(0 0 0)	(0 0 0 0)	(0)

练习 八

一、

1. $\frac{4}{4}$	
2. $\frac{2}{4}$	
3. $\frac{2}{4}$	

二、



练习九

一、



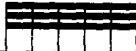
2.  代替 () = ()

3.  代替 () = ()

4.  代替 () = ()

5.  代替 () = ()

6.  代替 $\begin{cases} \textcircled{1} (\text{  }) = (\text{  }) \\ \textcircled{2} (\text{  }) = (\text{  }) \end{cases}$

7.  代替 () = ()

8.  代替 () = ()

9.  代替 $\begin{cases} \textcircled{1} (\text{  }) = (\text{  }) \\ \textcircled{2} (\text{  }) = (\text{  }) \end{cases}$

二、

1. 五连音: 

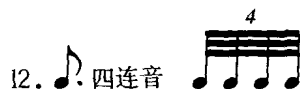
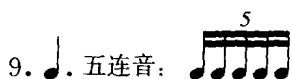
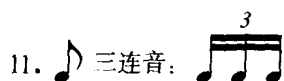
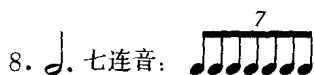
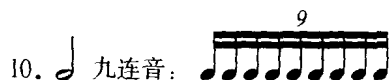
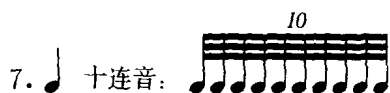
4. 六连音: 

2. 四连音: 

5. 七连音: 

3. 二连音: 

6. 十一连音: 



练 习 十



1. ($\frac{2}{4}$)

2. ($\frac{3}{8}$)

3. ($\frac{7}{8}$)

4. ($\frac{3}{4}$)

1. $\frac{2}{4}$
2. $\frac{4}{4}$
3. $\frac{6}{8}$
4. $\frac{3}{4}$

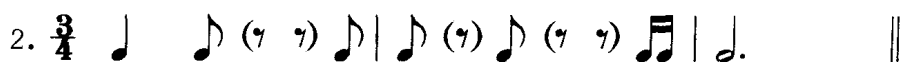
1. $\frac{4}{4}$

2. $\frac{6}{8}$

3. $\frac{9}{8}$



五、



练习十一

1. accelerando	渐快
rit.	渐慢渐强
a tempo	渐慢
allargando	恢复原速
sempre	快板
Allegro	中板
Presto	急板
Moderato	始终

2. non troppo	渐慢
string	不过分
tempo I	恢复原速
Andante	广板
Largo	行板
Lento	慢板
Allegretto	渐快渐强
ritar.	小快板
3. Grave	拍子自由
più mosso	庄板
ad lib.	一点点
tempo rubato	非常
poco	自由伸缩拍子
assai	很慢
molto meno mosso	尽可能
possibile	更快

练习 十二

一、





二、



练习十三

一、



二、

- | | | | |
|--------------------------|--------------------------|-----------------------|---------------------|
| 1. <i>mf</i> (稍强) | 2. <i>f</i> (强) | 3. <i>p</i> (弱) | 4. <i>mp</i> (稍弱) |
| 5. <i>ff</i> (很强) | 6. <i>pp</i> (很弱) | 7. <i>cresc.</i> (渐强) | 8. <i>rit.</i> (渐慢) |
| 9. D.C. (从头反复到 Fine 处结束) | 10. <i>decresc.</i> (渐弱) | | |
| 11. D.S. (从标有 & 记号的地方反复) | 12. <i>dim.</i> (渐弱) | | |
| 13. Fine (终止) | 14. < (渐强) | 15. > (渐弱) | |

三、

简写

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a triplet of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and then a triplet of eighth notes. The bass staff contains a triplet of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and then a triplet of eighth notes. The second system also consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a triplet of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and then a triplet of eighth notes. The bass staff contains a triplet of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and then a triplet of eighth notes.

四、

- | | | |
|------------------------------|-----------------------------|---------------------------|
| 1. <i>grandioso</i> (壮丽) | 2. <i>maestoso</i> (宏伟) | 3. <i>largamente</i> (宽广) |
| 4. <i>energico</i> (充满活力) | 5. <i>agitato</i> (充满激情) | 7. <i>scherzando</i> (诙谐) |
| 8. <i>lamento</i> (哀诉) | 9. <i>brillante</i> (华丽) | 10. <i>dolce</i> (柔美地) |
| 11. <i>cantabile</i> (如歌地) | 12. <i>con forza</i> (刚强有力) | |
| 13. <i>expressivo</i> (富于表情) | 14. <i>tranquillo</i> (安静地) | |

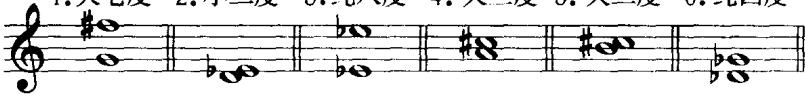
练 习 十 四

一、

- | | | | | |
|---------|---------|---------|---------|---------|
| 1. 纯八度 | 2. 大三度 | 3. 大七度 | 4. 纯四度 | 5. 纯五度 |
| 完全协和 | 不完全协和 | 不协和 | 完全协和 | 完全协和 |
| 6. 小六度 | 7. 小七度 | 8. 大二度 | 9. 大三度 | 10. 增四度 |
| 不完全协和 | 不协和 | 不协和 | 不完全协和 | 不协和 |
| 11. 大七度 | 12. 纯一度 | 13. 纯五度 | 14. 小六度 | 15. 纯四度 |
| 不协和 | 完全协和 | 完全协和 | 不完全协和 | 完全协和 |
| 16. 大二度 | 17. 小三度 | 18. 小二度 | 19. 增一度 | 20. 增五度 |
| 不协和 | 不完全协和 | 不协和 | 不协和 | 不协和 |
| 21. 减四度 | 22. 大六度 | 23. 小三度 | 24. 小六度 | |
| 不协和 | 不完全协和 | 不完全协和 | 不完全协和 | |

二、

1. 大七度	2. 小二度	3. 纯八度	4. 大三度	5. 大二度	6. 纯四度
--------	--------	--------	--------	--------	--------



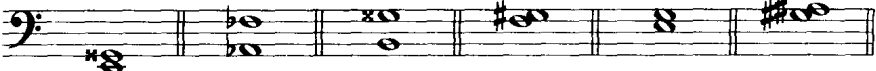
7. 大六度	8. 纯五度	9. 减三度	10. 增五度	11. 增四度	12. 纯八度
--------	--------	--------	---------	---------	---------



13. 小二度	14. 大六度	15. 大七度	16. 减七度	17. 大三度	18. 纯四度
---------	---------	---------	---------	---------	---------



19. 增三度	20. 小六度	21. 增六度	22. 增二度	23. 小三度	24. 大二度
---------	---------	---------	---------	---------	---------

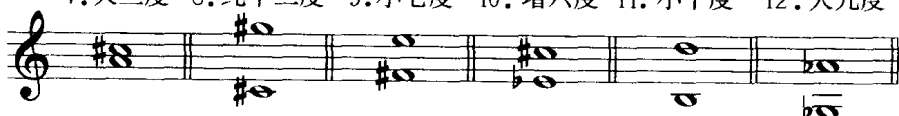


三、

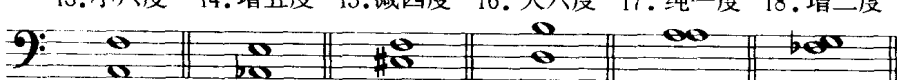
1.大二度 2.大六度 3.减四度 4.大二度 5.增三度 6.减七度



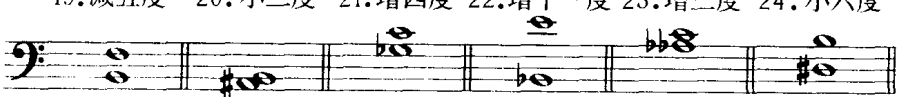
7.大三度 8.纯十二度 9.小七度 10.增六度 11.小十度 12.大九度



13.小六度 14.增五度 15.减四度 16.大六度 17.纯一度 18.增二度



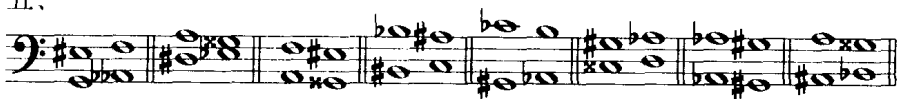
19.减五度 20.小二度 21.增四度 22.增十一度 23.增三度 24.小六度



四、



五、



六、

纯一度 小二度 大二度 小三度 大三度 纯四度 增四度



减五度 纯五度 小六度 大六度 小七度 大七度 纯八度



练习十五

一、

自然大调

和声大调



二、

1. 

2. 

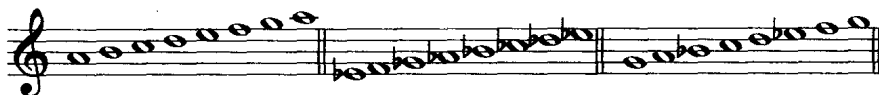
3. 

4. 

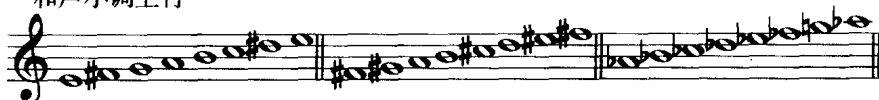
5. 

三、

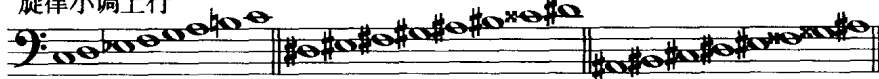
自然小调上行



和声小调上行



旋律小调上行



四、



A: II $\flat$ G: IV $\flat$ B: VII A: VI F: III $\flat$ E: IV



F: II $\sharp$ F: VII D: IV G: VII B: III $\flat$ D: I

五、



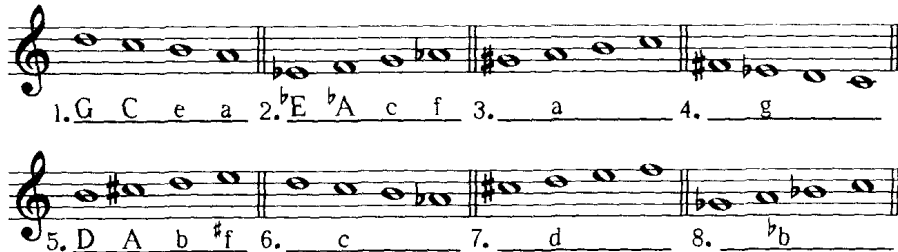
六、

1. E 大调 2. $\flat$ E 大调 3. D 大调 4. $\sharp$ F 大调 5. $\flat$ D 大调 6. A 大调
 7. $\sharp$ C 大调 8. $\flat$ B 大调 9. $\flat$ A 大调 10. G 大调 11. $\flat$ B 大调
 12. B 大调 13. C 大调 14. F 大调 15. $\flat$ G 大调 16. $\flat$ C 大调

七、



八、



9. a 10. $\flat B$ g 11. $\sharp F$ B $\sharp g$ $\sharp d$ $\flat b$ 12. $\flat C$ $\flat F$ $\flat a$ $\flat d$

13. e 14. f 15. $\flat a$ 16. $\sharp f$

练习十六

一、

1. G多利亚 2. G弗里几亚 3. G里底亚 4. G混合里底亚

5. G爱奥利亚 6. G洛克里亚 7. G伊奥尼亚 8. A多利亚

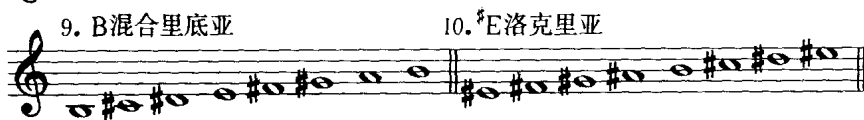
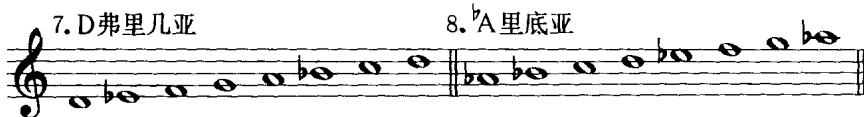
9. $\sharp A$ 弗里几亚 10. $\flat D$ 里底亚 11. $\flat A$ 混合里底亚 12. $\sharp G$ 洛克里亚

二、

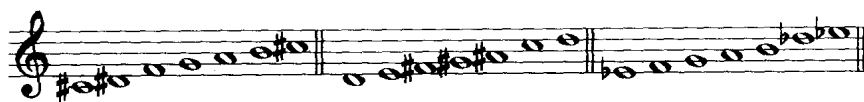
1. $\flat E$ 多利亚 2. F弗里几亚

3. F里底亚 4. F混合里底亚

5. F洛克里亚 6. $\sharp C$ 多利亚



三、



四、



五、

- | | | |
|-------------|-----------|------------|
| 1. D 多利亚 | 2. F 里底亚 | 3. F 混合里底亚 |
| 4. D 吉卜赛小音阶 | 5. A 爱奥利亚 | 6. G 大调布鲁斯 |

练 习 十 七

一、



二、



三、

1. 古音阶(雅乐)

1. A宫古音阶 2. A商古音阶

3. A角古音阶 4. A徵古音阶

5. A羽古音阶

2. 新音阶(清乐)

1. F宫新音阶 2. F商新音阶

3. F角新音阶 4. F徵新音阶

5. F羽新音阶

3. 燕乐音阶(清商)

1. B宫燕乐音阶 2. B商燕乐音阶

3. B角燕乐音阶 4. B徵燕乐音阶

5. B羽燕乐音阶

四、

1. 五声 E 徵调式 2. 五声 G 羽调式(带变宫) 3. 五声 A 角调式
4. 五声 C 徵调式 5. 五声 E 角调式 6. 新音阶(清乐)C 商调式
7. 燕乐 C 徵调式 8. 新音阶(清乐)D 羽调式 9. 燕乐 D 徵调式

练 习 十 八

一、

1. 大三和弦

- | | |
|--|---|
| 1) C <u>E G</u> | 2) $\flat$ D <u>F $\flat$A</u> |
| 3) $\flat$ B <u>D F</u> | 4) A <u>$\sharp$C E</u> |
| 5) $\sharp$ F <u>$\sharp$A $\sharp$C</u> | 6) G <u>B D</u> |
| 7) F <u>A C</u> | 8) D <u>$\sharp$F A</u> |

2. 小三和弦

- | | |
|---|---|
| 1) C <u>$\flat$E G</u> | 2) $\flat$ D <u>$\flat$F $\flat$A</u> |
| 3) $\flat$ B <u>$\flat$D F</u> | 4) A <u>C E</u> |
| 5) $\sharp$ F <u>A $\sharp$C</u> | 6) G <u>$\flat$B D</u> |
| 7) F <u>$\flat$A C</u> | 8) D <u>F A</u> |

3. 增三和弦

- | | |
|--|---|
| 1) C <u>E $\sharp$G</u> | 2) $\flat$ D <u>F A</u> |
| 3) $\flat$ B <u>D $\sharp$F</u> | 4) A <u>$\sharp$C $\sharp$E</u> |
| 5) $\sharp$ F <u>$\sharp$A $\times$C</u> | 6) G <u>B $\sharp$D</u> |
| 7) F <u>A $\sharp$C</u> | 8) D <u>$\sharp$F $\sharp$A</u> |

4. 减三和弦

- | | |
|--|---|
| 1) C <u>$\flat E$</u> $\flat G$ | 2) $\flat D$ <u>$\flat F$</u> $\flat\flat A$ |
| 3) $\flat B$ <u>$\flat D$</u> $\flat F$ | 4) A <u>C</u> $\flat E$ |
| 5) $\sharp F$ <u>A</u> C | 6) G <u>$\flat B$</u> $\flat D$ |
| 7) F <u>$\flat A$</u> $\flat C$ | 8) D <u>F</u> $\flat A$ |

二、

1. $\flat E$ 2. $\flat A m$ 3. $\sharp G m$ 4. $E +$ 5. $B dim$

6. $\sharp C dim$ 7. $\sharp B dim$ 8. $\sharp E m$ 9. $\sharp D$ 10. $\sharp A$

三、

1. 大六 2. 小六 3. 小六 4. 增六 5. 减六

$\flat B (6)$ $E m (6)$ $\sharp D m (6)$ $\flat C + (6)$ $B dim (6)$

6. 增六 7. 减六 8. 小六 9. 大六 10. 大六

$\flat A + (6)$ $\sharp G dim (6)$ $\sharp B m (6)$ $\flat A (6)$ $A (6)$

四、

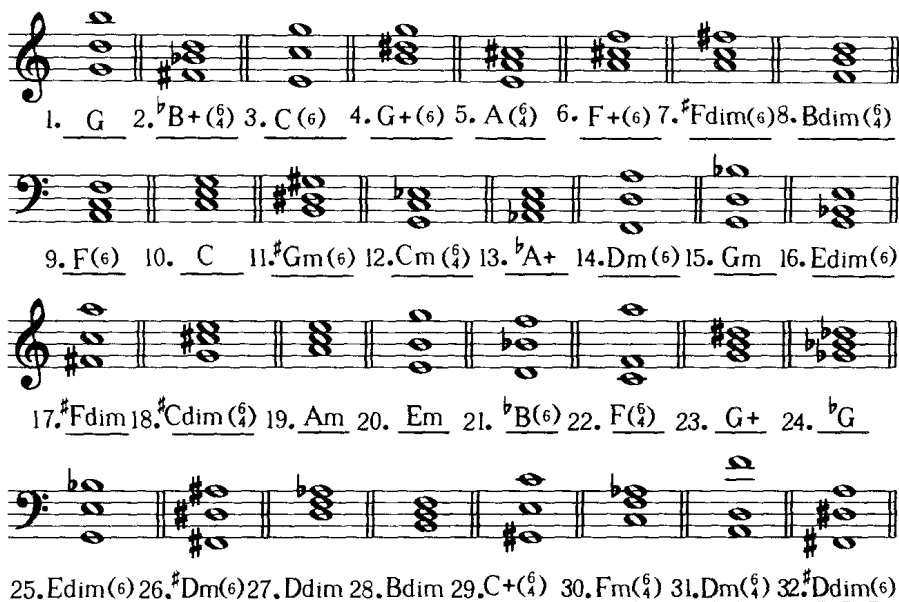
1. 小四六 2. 小四六 3. 小四六 4. 增四六 5. 增四六

$B m (4)$ $C m (4)$ $E m (4)$ $\flat C + (4)$ $\flat G + (4)$

6. 增四六 7. 减四六 8. 减四六 9. 大四六 10. 大四六

$\flat A + (4)$ $\sharp F dim (4)$ $* C dim (4)$ $B (4)$ $\sharp F (4)$

五.



1. G 2. B+(⁶) 3. C(⁶) 4. G+(⁶) 5. A(⁴) 6. F+(⁶) 7. F[#]dim(⁶) 8. Bdim(⁴)

9. F(⁶) 10. C 11. Gm(⁶) 12. Cm(⁴) 13. B+A 14. Dm(⁶) 15. Gm 16. Edim(⁶)

17. F[#]dim 18. Cdim(⁴) 19. Am 20. Em 21. B(⁶) 22. F(⁴) 23. G+ 24. B-G

25. Edim(⁶) 26. Dm(⁶) 27. Ddim 28. Bdim 29. C+(⁴) 30. Fm(⁴) 31. Dm(⁴) 32. D[#]dim(⁶)

六.

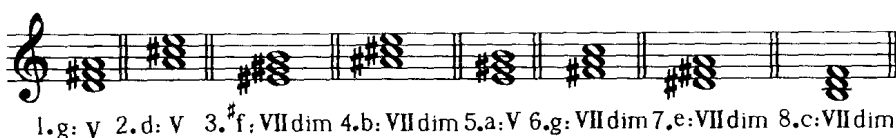


1. A: I 2. g: IVm(⁶) 3. D: IV 4. B-E: V(⁴) 5. C: VI m

6. F: IV(⁴) 7. c: V 8. e: VI(⁶) 9. B-D: VII dim 10. C: II m(⁴)

11. g: Im(⁴) 12. g: VII dim 13. e: III 14. b: VII(⁴) 15. B: II m(⁶)

七.



1. g: V 2. d: V 3. f: VII dim 4. b: VII dim 5. a: V 6. g: VII dim 7. e: VII dim 8. c: VII dim



八、



练习十九

一、

1. 大七和弦



2. 小七和弦



3. 大小七和弦



4. 半减七和弦



5. 减七和弦



二、



1. G 小七和弦 2. D 小七和弦 3. G[#] 减七和弦 4. D 大七和弦



5. G 大小七和弦 6. C[#] 减七和弦 7. F 大小七和弦 8. A 小七和弦



9. F 大七和弦 10. B 半减七和弦 11. F 半减七和弦 12. F 小七和弦



13. E 大小七和弦 14. D 半减七和弦 15. D 大小七和弦 16. F[#] 小七和弦



17. A[#] 小七和弦 18. F[#] 减七和弦 19. B^b 小七和弦 20. A 大小七和弦



21. G 半减七和弦 22. B 减七和弦 23. B^b 大七和弦 24. E^b 大七和弦

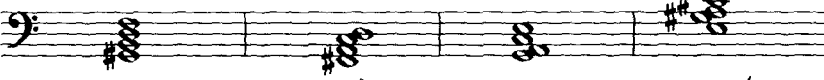
三、

A: I C: VII $\dim_7(\frac{6}{5})$ B: VI $m_7(\frac{6}{5})$ a: VII $m_7-5(2)$
 F: VII $\dim_7(\frac{6}{5})$ $\flat$ A: IV (6) $\sharp$ g: I $m(\frac{6}{4})$ $\flat$ D: IV $m_7(2)$
 g: VI $m_7(\frac{6}{5})$ E: VI m_7 F: IV $m_7(\frac{4}{3})$ $\sharp$ C: VII $\dim_7$
 $\flat$ B: V $_7(\frac{4}{3})$ a: VII $_7(2)$ A: II $m(6)$ c: II $m_7-5(\frac{6}{5})$
 $\flat$ e: VII $\dim_7(\frac{6}{5})$ f: II $m_7-5(\frac{6}{5})$ E: II m_7 $\flat$: III m_7
 g: II $m_7-5(2)$ $\sharp$ f: VII $\dim_7(\frac{6}{5})$ $\sharp$ F: V $_7(\frac{4}{3})$ c: VI m_7

四、

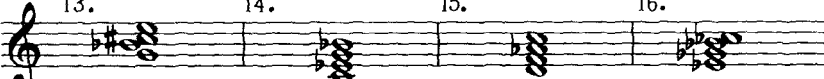
1. F: II $m_7(\frac{6}{5})$ 2. E: IV m_7 3. $\flat$: VII $\dim_7(\frac{4}{3})$ 4. f: V $_7$
 5. $\sharp$ f: VII $\dim(\frac{6}{5})$ 6. D: IV m_7 7. $\sharp$ F: III $m_7(\frac{4}{3})$ 8. e: II m_7-5

9. 10. 11. 12.



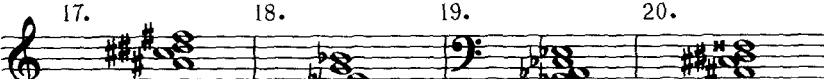
a: VII dim7 G: V($\frac{6}{5}$) C: VI m7(2) A: I m7($\frac{4}{3}$)

13. 14. 15. 16.



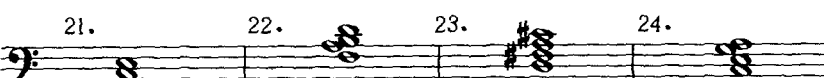
d: VII mdim($\frac{4}{3}$) $\flat$ B: II m7 c: II m7-5 $\flat$ G: IV M7($\frac{6}{5}$)

17. 18. 19. 20.



B: III m7($\frac{4}{3}$) $\flat$ A: V7(2) $\flat$ C: VI m7(2) $\sharp$ g: V7($\frac{4}{3}$)

21. 22. 23. 24.



G: II m7(2) C: VII m7-5($\frac{4}{3}$) $\flat$: III M7 a: I m7($\frac{6}{5}$)

练习二十

1. C: I F: V $\flat$ B: II $\flat$ B: VI $\flat$ A: III $\flat$ D: VII
 IV I V II VI III
 a: III d: VII g: IV c: I f: V $\flat$ b: II
 VI III VII IV I V

2. $\sharp$ F: V B: II $\sharp$ C: I D: VII A: III E: VI
 I V IV III VI II
 $\sharp$ d: VII $\sharp$ g: IV $\sharp$ a: III b: II $\sharp$ f: V $\sharp$ c: I
 III VII VI V I IV

3. F: IV $\flat$ B: I $\flat$ E: V $\flat$ A: II 4. C: VII G: III D: VI A: II E: V
 II VI III VII VI II V I IV
 d: VI g: III c: VII f: IV a: II e: V b: I $\sharp$ f: IV $\sharp$ c: VII
 IV I V II I IV VII III VI

5. $\flat B$: III $\flat E$: VII 6. G: V D: I A: IV 7. $\flat A$: IV
 IV I VII III VI VII
 g: V c: II e: VII b: III $\sharp f$: VI f: VI
 VI III II V I II

8. G: VII D: III A: VI E: II 9. A: I E: IV
 II V I IV VII III
 e: II b: V $\sharp f$: I $\sharp c$: IV f: III $\sharp c$: VI
 IV VII III VI II V

10. $\flat E$: IV $\flat A$: I $\flat D$: V $\flat G$: II 11. D: VII A: III E: VI
 II VI III VII V I IV
 c: VI f: III $\flat b$: VII $\flat e$: IV b: II $\sharp f$: V $\sharp c$: I
 IV I V II VII III VI

12. C: VII 13. A: V E: I B: IV
 IV VII III VI
 a: II $\sharp f$: VII $\sharp c$: III $\sharp g$: VI
 VI II V I

14. F: VI $\flat B$: III $\flat E$: VII 15. G: VII D: III
 IV I V I IV
 d: I g: V c: II e: II b: V
 VI III VII III VI

16. D: VII A: III E: VI B: II 17. F: IV
 II V I IV VII
 b: II $\sharp f$: V $\sharp c$: I $\sharp g$: IV d: VI
 IV VII III VI II

18. $\flat G$: V $\flat C$: II $\flat F$: VI $\flat\flat B$: III $\flat\flat E$: III
 IV I V II VI
 $\flat e$: VII $\flat a$: IV $\flat d$: I $\flat g$: V $\flat c$: II
 VI III VII IV I

19. A: II E: V B: I $\sharp F$: IV 20. C: III F: VII G: VI D: II
 VII III VI II V II I IV
 $\sharp f$: IV $\sharp c$: VII $\sharp g$: III $\sharp d$: VI a: V d: II e: I b: IV
 II V I IV VII IV III VI

二、

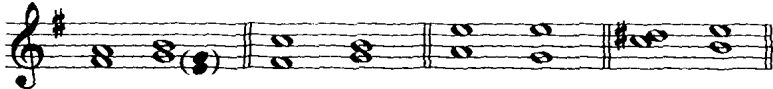
1. D: III g: VII 2. $\sharp F$: VI b: III 3. $\sharp F$: VI $\sharp f$: VI 4. $\flat D$: III $\flat g$: VII
 VI III III VII VII VI III

5. $\sharp C$: VII $\sharp c$: VII 6. D: VI d: VI 7. $\flat B$: VII $\flat b$: VII 8. $\sharp D$: VI $\sharp g$: III
 VI VI VII VII VI VI III VII

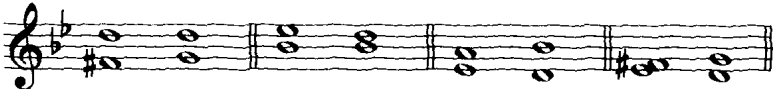
9. $\flat B: III \quad \flat e: VII$ 10. $E: VI \quad e: VI$ 11. $\flat B: VI \quad \flat b: VI$ 12. $\sharp C: III \quad \sharp f: VII$
 $VI \quad III$ $VII \quad VII$ $VII \quad VII$ $VI \quad III$
13. $F: VI \quad \flat b: III$ 14. $\sharp G: VII \quad \sharp G: VII$ 15. $\sharp G: III \quad \sharp C: VII$ 16. $C: VI \quad f: III$
 $III \quad VII$ $VI \quad VI$ $VI \quad III$ $III \quad VII$

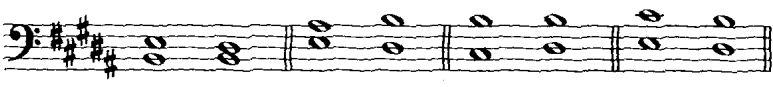
三、

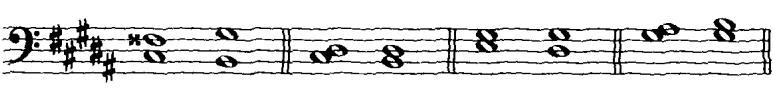
G 大调 

e 小调 

$\flat B$ 大调 

g 小调 

B 大调 

$\sharp g$ 小调 

练习二十一

一、

1. $\flat G: I \quad \flat D: IV \quad \flat C: V$ 2. $\flat E: I \quad \flat B: IV \quad \flat A: V$ 3. $F: I \quad C: IV \quad \flat B: V$
 $\flat e: III \quad \flat b: VI \quad \flat a: VII$ $c: III \quad g: VI \quad f: VII$ $d: III \quad a: VI \quad g: VII$
4. $\flat B: I \quad f: IV \quad \flat E: V$ 5. $G: I \quad D: IV \quad C: V$ 6. $B: I \quad \sharp F: IV \quad E: V$
 $g: III \quad d: VI \quad c: VII$ $e: III \quad b: VI \quad a: VII$ $\sharp g: III \quad \sharp d: VI \quad \sharp c: VII$
7. $E: I \quad B: IV \quad A: V$ 8. $A: I \quad E: IV \quad D: V$ 9. $D: I \quad A: IV \quad G: V$
 $\sharp c: III \quad \sharp g: VI \quad \sharp f: VII$ $\sharp f: III \quad \sharp c: VI \quad b: VII$ $b: III \quad \sharp f: VI \quad e: VII$
10. $\flat D: I \quad \flat A: IV \quad \flat G: V$
 $\flat b: III \quad f: VI \quad \flat e: VII$

二、

1. E: IV F: III 2. A: IV $\flat$ B: III 3. $\sharp$ G: IV A: III 4. C: IV $\flat$ D: III
e: IV a: I a: IV d: I $\sharp$ g: IV $\sharp$ c: I c: IV f: I
5. B: IV C: III 6. $\sharp$ C: IV D: III 7. F: IV $\flat$ G: III 8. D: IV $\flat$ E: III
b: IV e: I $\sharp$ c: IV $\sharp$ f: I f: IV $\flat$ b: I d: IV g: I
9. $\sharp$ F: IV G: III 10. $\sharp$ D: IV E: III
 $\sharp$ f: IV b: I $\sharp$ d: IV $\sharp$ g: I

三、

1. e: VII $\sharp$ c: II 2. $\flat$ a: VII f: II 3. c: VII a: II 4. g: VII e: II 5. $\flat$ e: VII c: II
6. $\flat$ d: VII $\flat$ b: II 7. $\flat$ g: VII $\flat$ e: II 8. $\flat$ b: VII g: II 9. d: VII b: II 10. b: VII $\sharp$ g: II

四、

1. E: VI 2. G: VI 3. C: VI 4. $\sharp$ G: VI 5. A: VI
6. B: VI 7. D: VI 8. $\sharp$ F: VI 9. F: VI 10. $\flat$ B: VI

五、

1. G: V₇ 2. F: II m₇ $\flat$ E: III m₇ $\flat$ B: VI m₇ 3. G: II m₇($\frac{4}{3}$) F: III m₇($\frac{4}{3}$) C: VI m₇($\frac{4}{3}$)
e: VII₇ d: IV m₇ c: V m₇ g: I m₇ e: IV m₇($\frac{4}{3}$) d: V m₇($\frac{4}{3}$) a: I m₇($\frac{4}{3}$)
4. C: VII m₇₋₅ 5. D: II m₇($\frac{6}{5}$) C: III m₇($\frac{6}{5}$) G: VI m₇($\frac{6}{5}$) 6. G: VII m₇₋₅(2)
a: II m₇₋₅ b: IV m₇($\frac{6}{5}$) a: V m₇($\frac{6}{5}$) e: I m₇($\frac{6}{5}$) e: II m₇₋₅(2)
7. B: I M₇ $\sharp$ F: IV M₇ 8. G: VII M₇₋₅($\frac{4}{3}$) 9. $\flat$ D: V₇ 10. $\flat$ D: VII m₇₋₅
 $\sharp$ g: III M₇ $\sharp$ d: VI M₇ e: II M₇₋₅($\frac{4}{3}$) $\flat$ b: VII₇ $\flat$ b: II m₇₋₅

六、

1. D大调 2. A大调 3. B大调 4. $\flat$ E大调



V₇ I V₇⁶ I V₇⁴ I V₂ I₆

5. g和声小调 6. e和声小调 7. f和声小调 8. b和声小调



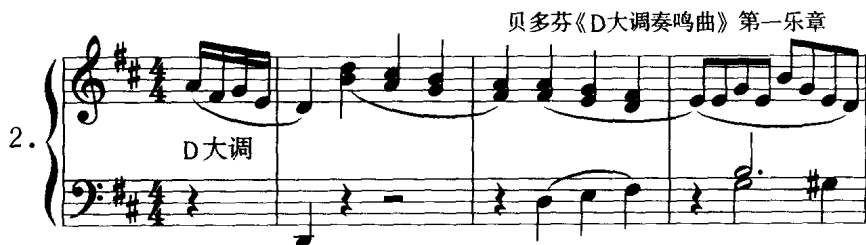
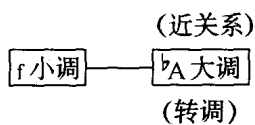
V₇ I V₇⁶ I V₇⁴ I V₂ I₆

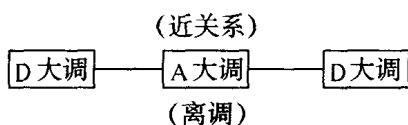
七、



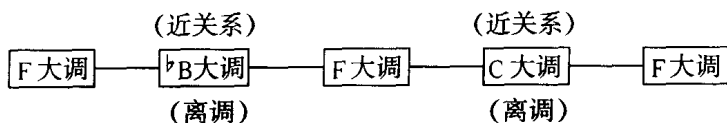
练习二十二

一、

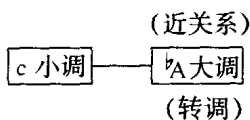




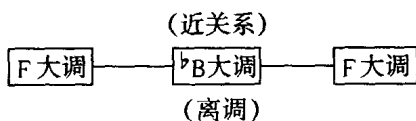
奥 柏《新娘》



威尔第《弄臣》



奥 柏《宫廷协奏曲》



多尼采蒂《受宠的女人》





(远关系)

d 小调 — D 大调

(转调)

里亚多夫《四重奏》



(远关系)

(远关系)

(远关系)

d 小调 — E 大调 — #c 小调 — bE 大调

(离调)

(离调)

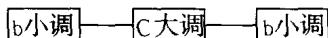
(转调)

梅耶贝尔《蒂诺拉》





(远关系)



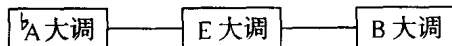
(离调)

舒曼《流浪者之歌》



(远关系)

(远关系)



(转调)

(转调)

二、

云南民歌《红河波浪》





陕西民歌《抗日将士出征歌》



河北民歌《放风筝》



三、

四川民歌《瞧亲歌》



山西民歌《四保揽工》





陕北民歌《大青山》



练习二十三

一、

向下大二度



向下大三度



向下增四度



向上大二度



向上小三度



向上纯四度



二、

1. 移高半音



2. 移低半音



三、

1. 移低小三度



移高大三度



2. 移高增四度



移低小二度



练习二十四

一、

1. $1 = D \quad \frac{4}{4}$

小快板 诙谐的

5 $\dot{1}$ 5. 4 | 3 4 3 2 1 5 | 5 6 7 1 2 3 | 4 3 4 3 2 |

转 $1 = A$ (前 5 = 后 $\dot{1}$)

5 $\dot{1}$ 5. 4 | 3 4 3 2 1 5 | 1 4 5 6 7 1 | $\dot{2}$ 3 2 $\dot{1}$ - ||

2. $1 = G \quad \frac{4}{4}$

快板 富有生气的

0 5 1 3 | 5 - $\sharp 4 5$ 6 5 | 5 4 3 2 1 7 6 5 | 1 1 1 7 1 3 | $\sharp 1$ 2 0 0 |

3 - $\sharp 2 3$ 4 3 | 2 1 7 6 $\sharp 5 6$ 7 1 | 2 1 2 1 2 1 3 2 | 1 7 6 5 $\sharp 4 5$ 6 5 |

5 4 5 4 5 4 5 4 | 5 6 5 $\sharp 4 5$ 7 6 5 4 | 3 4 3 2 3 5 4 3 2 | 1 0 0 0 ||

$1 = \flat A \quad \frac{2}{4}$

小快板

5 3 | 2 7 5 | 5 3 | 2 7 5 | 6 1 4 6 |

5 - | 0 0 | 6 6 6 $\flat 6$ 6 6 | 5 5 $\sharp 4$ 4 | $\flat 4$ 4 3 |

转 $1 = G$ (前 3 = 后 4)

0 0 | 3 5 5 | 3 3 5 | 3 3 6 6 6 | 3 3 6 |

转 $1 = \flat A$ (前 5 = 后 $\sharp 4$)

3 3 7 6 7 | 6 5 | 0 0 | 5 5 3 | 2 1 ||

[illegible]

Molto lento

2.

Musical score for a piece titled "Molto lento". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Molto lento". The score begins with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The melody is simple and lyrical, ending with a final whole note and a double bar line.

3. **Lento**

The musical score for exercise 3 is written on four staves in treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The tempo marking is **Lento**. The first staff starts with a '3.' and contains the following notes: a quarter rest, an eighth note F#, a quarter note A, a half note B, an eighth note G#, a quarter note F#, a quarter note E, and a quarter note D. The second staff contains: a quarter note D, an eighth note E, a quarter note F#, an eighth note G, a quarter note A, a half note B, an eighth note A, a quarter note G#, a quarter note F#, a quarter note E, a quarter note D, a repeat sign, and a key signature change to three sharps (F#, C#, G#). The third staff contains: a quarter note D, an eighth note E, a quarter note F#, an eighth note G, a quarter note A, a half note B, an eighth note A, a quarter note G#, a quarter note F#, a quarter note E, a quarter note D, a quarter note C#, a quarter note B, a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F#. The fourth staff contains: a quarter note D, an eighth note E, a quarter note F#, an eighth note G, a quarter note A, a half note B, an eighth note A, a quarter note G#, a quarter note F#, a quarter note E, a quarter note D, a quarter note C#, a quarter note B, a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F#.

练习二十五

柴科夫斯基《十二月》

一、

二、 格里格《乡愁》

三、

贝多芬《第四钢琴奏鸣曲》第一乐章



四、

杜兰德《圆舞曲》



五、

格里格《摇篮曲》

G音为主持续音

六、

贝多芬《第五钢琴奏鸣曲》第一乐章

低声部 $\flat B$ 为属持续音

练习二十六

一、

1.

2.

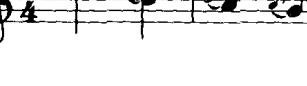
3.

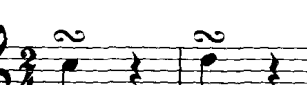
4.

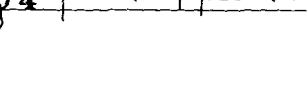
5.

6.

7.

1. 

2. 

3. 

4. 

索引

A

爱奥利亚调式 184

B

八 度 9、30

八分拍 67

八连音 78

半 音 5

半音阶 192

半断音 112

半减七和弦 234

保持音记号 117

变 宫 209

变宫为角 284

变 徵 209

变化半音 138

变化全音 138

变化音程 135

变格终止 266

变换拍子 90

变音与变音记号 8

表情术语 123

倍增音程 137

倍增音程 136

倍重音记号 117

波 音 330

不完满终止 266

不完全小节 59

不完全等音程 140

不完全等和弦 240

不完全协和音程 138

不协和音程 138

不稳定音程 258

不稳定音级 258

布鲁斯音阶 196

C

颤音	333
长倚音	329
长音重音	50
唱名	15、24
持续音	323
重降号	8
重降音	8
重升号	7
重升音	7
纯音程	129
C谱号	24

D

大调	151
大谱表	19
大音程	129
大音阶	153
大字组	10
大七和弦	234
大三和弦	220
大小七和弦	233
大调类调式	186
大七增五和弦	234

大小七增五和弦	234
单纯分拍	66
单纯音符	66
单纯复拍子	55
单纯分拍的连音符	69
单附点	36、42
单拍子	54
单音程	142
导音	173
导七和弦	264
导七和弦的解决	264
等音	6
等和弦	240
等音程	139
等音调	161
低音谱表	22
低音谱号	22
调	150
调号	158、189、207
调式	151
调式交替	281
调性	150
调式色彩	185
调式特性音级	168
调式音级的名称	173

调性并置	275
度	128
短断音	112
短倚音	328
断音记号	112
段落反复记号	120
段落反复术语	121
段落性力度记号	116
对称音阶	194
对等拍子	104
多利亚调式	184
D.C. (Da Capo)	121
D.S.	121

E

二分拍	67
二次分拍	66、67
二和弦	237
二连音	74
二拍子	52
二重倚音	322
二重短倚音	328

F

反复记号	118
------------	-----

分句线	111
分解和弦	220
附 点	36、42
附点音符	36、42
附加音和弦	242
弗里几亚调式	184
复附点	37、42
复附点音符	37、42
复拍子	55
复音程	142
复合分拍	67
复合分拍的连音符	74
副 调	270
副音级	261
副三和弦	261
副主和弦	279
副属和弦	279
F 谱号	22

G

钢琴的记号	115
高音谱表上的音	23
高音谱号	21
个别加强记号	117
根 音	219、127

刮奏记号	115
宫	202
宫调式	201
古音阶	210
固定唱名法	151
关系大小调	166
冠 音	127
G 谱号	21

H

和 声	218
和声大调	176
和声小调	169
和声音程	127
和声模进	272
和声半音阶	192
和 弦	218
和弦外音	319
后倚音	329
华彩段	92
滑音记号	114
换气记号	113
还原记号	8
回 音	331
恢复原速	99

混合拍子	55
混合复拍子	57
混合里底亚	184
Hemiola	91

J

基本拍型	53
基本音程	133
基本音级	2
加 线	27
加速的用语	98
简 谱	15
简谱的调号	152
简谱的临时调号	17
简谱记录音高的方式	16
简谱的起源	18
减时线	34
减音程	136
减三和弦	222
减七和弦	235
减和弦音阶	195
减速的用语	98
渐 快	98
渐 慢	98
渐变性力度记号	117

降 号	5
降半音	5
降号类调号	160
教会调式	184
节拍器	101
节拍器速度	101
角	203
角调式	201
近关系调	274
经过音	320
九度音	219
九和弦	241
九连音	73、78
九拍子	56

K

可互换拍子	106
快 速	96

L

里底亚调式	184
离 调	271
力度记号	50、116
力度重音	50
连 线	111

连音符	69
连音线	111
两类分拍共享的连音划分	80
临时记号	17、25
六分拍	68
六和弦	224
六连音	71
六拍子	56
六声音阶	213
洛克里亚调式	184

M

慢 速	96
模 进	272
模进动机	272
模进音组	272

N

逆回音	332
-----------	-----

P

琶音记号	113
拍	50
拍 号	53
拍 子	52

拍子重音	51
拍子的分类	54
偏 音	209
频 率	1
平行调	166
平行八度	258
平行五度	258
谱 表	19
谱 号	21

Q

七度音	219
七个基本音高符号之间的关系	16
七连音	71、78
七拍子	57
七声音阶	209
七和弦	233
七和弦的原位与转位	236
七和弦性质标记法	235
强 拍	53
强音踏板	115
强后转弱记号	117
切分音	61
清 角	209

清角为宫	284
清商音阶	210
清乐音阶	210
全 音	6
全音阶	193

R

闰	209
弱 拍	53
弱起小节	59

S

三分拍	68
三分损一	202
三分益一	202
三全音	134
三次分拍	67
三度音	219
三和弦	220
三连音	69
三拍子	52
三四和弦	237
三和弦的原位与转位	222
三和弦性质标记法	225
三重短倚音	328

商	202
商调式	201
上 行	3
上行音阶	153
上主音	173
属 音	173
属 调	274
属和弦	227
属七和弦	262
属七和弦的解决	262
首次分拍	67
首调视唱	301
首调唱名法	151
升 号	4
升半音	4
升号类调号	159
声乐的音域	312
十连音	73、78
十一连音	73、78
十一度音	219
十一和弦	241
十二分拍	68
十二拍子	57
十二平均律	10
十三度音	219

十三和弦	241
十六分拍	67
时 值	34
数字低音	225
四分拍	67
四次分拍	67
四连音	75
四连音的特殊性	76
四六和弦	224

T

特性音程	253
跳越记号	120
同名调	176
同主音调	176
同宫系统	203
同速术语	99
同音列调式	190

W

完满终止	266
完全等音程	240、139
完全等和弦	240
完全协和音程	138
微分音	10

微断音	112
稳定音级	258
稳定音程	258
五度音	219
五连音	71、75
五拍子	57
五线谱	19
五度循环	162
五六和弦	237
五声音阶	201

X

下 行	3
下行音阶	154
下波音	331
下属调	275
下属音	173
下属和弦	227
下中音	173
先现音	321
小 调	151
小调类调式	186
小 节	52
小节线	52、123
小音程	129

小音阶	153
小字组	10
小三和弦	221
小七和弦	234
小大七和弦	234
协和音程	138
新音阶	210
休止符	44、46
旋律大调	177
旋律小调	170
旋律音程	127
旋律模进	272
旋律半音阶	192
匈牙利小音阶	195

Y

雅乐音阶	210
延留音	320
延音线	38、43
延长记号	114
燕乐音阶	210
一拍子	52、55
伊奥尼亚调式	184
倚 音	322
移 调	291

移调记谱	297
移调视唱	299
移动八度记号	30
异宫系统	208
意大利术语	99
音 区	12
音节线	111
音 名	2
音 阶	150
音 列	3
音 符	19
音 程	127
音程含量	128
音程转位	144
音程的性质	129
音程协和度	138
音 域	12
音高分组	10
音调重音	51
音值组合法	83
羽	203
羽调式	201
原位和弦	222
乐 音	1
乐音体系	1

远关系调	276
------------	-----

Z

噪 音	1
增时线	34
增音程	136
增三和弦	221
正 音	209
正音级	261
震 音	118
正三和弦	261
正格终止	266
整小节休止记号	46
指挥图式	108
徵	202
徵调式	201
中央 C	12、23
中古调式	184
终止式	266
主 音	150
主 调	270
主和弦	227
助 音	319
转 调	270
转位和弦	222

装饰音	328	自然半音	137
中 音	173	自然全音	137
中 速	96	自然音程	247、130
重 音	50	自由拍子	92
重音记号	50、117	自由速度用语	99
自然大调	153	左踏板	115
自然小调	165		

参 考 书 目

1.《二十世纪和声》，文森特·佩尔西凯蒂著，刘烈武译，人民音乐出版社，1989。

2.《中国音乐词典》，中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编，人民音乐出版社，1984。

3.《音乐词典》，王沛纶编，文艺书屋印行。

4.《音乐编辑手册》，人民音乐出版社总编室编，人民音乐出版社，1994。

5.《乐理》，黑泽隆朝著，绍义强译，全音乐谱出版社。

6.《音乐基本理论》，斯波索宾著，汪启璋译，人民音乐出版社，1958。

7.《基本乐理》，缪天瑞编著，人民音乐出版社，1979。

8.《音乐基础理论》，李重光编，人民音乐出版社，1962。

9.《转调法》，黄虎威著，人民音乐出版社，1983。

10. *Harmony Through Melody*, Charles Horton and Lawrence Ritchey, The Scarecrow Press, Inc., 2000.

11. *Music Theory*, Earl Henry, Prentice - hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1985.

12. *The Oxford Companion to Music*, Percy A. Scholes, Tenth Edition, London Oxford University Press.

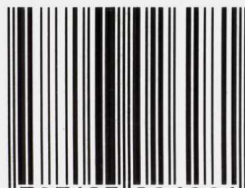
13. *Harvard Dictionary of Music*, Willi Apel, Second Edition, Revised and Enlarged.

A course of Music Theory in New Concepts

封面设计：王 华

定价：19.80 元

ISBN 7-103-02628-9



9 787103 026281 >

新概念乐理